

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



Amor e Desejo na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro:
Uma revisão de motivos, conceitos e paradigmas

Marta Isabel Ricardo Marecos Duarte

Mestrado em Estudos Românicos

Especialidade: Literatura Portuguesa

Dissertação Orientada pela Professora Dr.^a Teresa Amado

2010

RESUMO

A *Menina e Moça* é uma obra tardia da prosa de ficção sentimental, situando-se na encruzilhada entre a apropriação narrativa dos paradigmas do código do amor cortês e o debate renascentista sobre o amor. Revestindo-se da função exemplar que caracteriza a novela sentimental hispânica, no seguimento do género do tratado de amor em voga no século XV, ela apresenta um discurso de tipo reflexivo e aforístico que nos sugere um pensamento sobre o amor e o desejo. No diálogo entre este discurso e as várias histórias de cavaleiros e donzelas, delinea-se na obra um conceito de amor. O objectivo principal desta dissertação é demonstrar que Bernardim Ribeiro concebe o amor na *Menina e Moça* como uma força que escapa à razão humana e cuja consequência é a alienação do amante no amado. A análise do paradigma do amante melancólico, a par de outros motivos provenientes de diferentes contextos literários e filosóficos, é basilar neste estudo da *Menina e Moça* enquanto romance sobre os efeitos do amor humano.

Palavras-chave: amor cortês, arte de amar, melancolia, novela sentimental, platonismo.

RESUMEN

Menina e Moça es una obra tardía de la ficción sentimental, ubicada entre el cruce de la apropiación narrativa de los paradigmas del código del amor cortés y el debate renacentista sobre el amor. Se reviste de la función ejemplar que caracteriza la novela sentimental hispánica, en la continuación del género del tratado de amor en voga en el siglo XV, presentando un discurso de cariz reflexivo y aforístico que sugiere un pensamiento sobre el amor y el deseo. En el diálogo entre este discurso y las diversas historias de caballeros y doncellas, se delinea en la obra un concepto de amor. El objetivo principal de esta disertación es el de demostrar que Bernardim Ribeiro concibe el amor en la *Menina e Moça* como una fuerza que escapa a la razón humana y cuya consecuencia es la alienación del amante en el amado. El análisis del paradigma del amante melancólico, además de otros motivos provenientes de diferentes contextos literarios y filosóficos, son aspectos fundamentales en este estudio de la *Menina e Moça* como novela sobre los efectos del amor humano.

Palabras-clave: amor cortés, arte de amar, melancolía, novela sentimental, platonismo.

AGRADECIMENTOS

São várias as pessoas a quem devo a execução deste trabalho.

Começo por a agradecer à minha orientadora, a professora Dr^a Teresa Amado, pela infinita disponibilidade que teve para comigo. Por ter contribuído para que eu compreendesse os fundamentos do trabalho em equipa, numa tarefa que, à primeira vista, se afigurava solitária. A humildade, por um lado, o rigor na procura de uma maior objectividade na escrita, por outro, são dois aspectos que fui tentando cultivar ao longo desta caminhada, cuja recordação lhe devo. Uma leitura atenta dos encantadores e densos meandros desta pérola da literatura portuguesa que é a *Menina e Moça* foi um dos aspectos importantes para que me despertou.

Decisivas no meu interesse pelo campo de estudo da novela sentimental, as aulas de Literatura Espanhola da professora Dr^a Cristina Ribeiro representaram um marco no percurso de elaboração desta dissertação. Por essa razão, estou-lhe infinitamente agradecida.

A professora Dr^a Isabel Almeida, com o seu entusiasmo pelos temas da literatura portuguesa do século XVI, é também merecedora dos meus agradecimentos. Devo-lhe a hipótese de estudar e aprofundar a temática da melancolia no Renascimento, sem a qual, como se poderá constatar, este trabalho não teria sido possível.

A possibilidade de redescobrir a *Menina e Moça*, longe dos tempos do Secundário, em que me recorde de analisar apenas um fragmento do começo da obra, devo-a por inteiro ao Dr. James Novoa. Há alguns anos, suscitou o meu interesse por este livro, dando-me a conhecer a recente edição fac-similada da autoria do professor Pina Martins, e uma longa tradição de polémicas associadas à obra e a Bernardim Ribeiro. Por isso, obrigada a ele também.

Mafalda Estêvão e Paulo Antunes, meus amigos, sem os quais não poderia ter viajado até Salamanca, cidade em cuja Faculdade de Letras encontrei algumas obras essenciais para desenvolver este trabalho; Graça Vieira, amiga e colega, a quem devo a correcção do resumo em espanhol; Tânia Reis, Alice Tavares e Inês Ferreira, companheiras que me deram imenso apoio moral e académico; Paulo Barros, queridíssimo amigo, cuja ajuda na formatação do texto foi preciosa: a todos estarei para sempre igualmente grata.

Por último, resta-me agradecer aos meus familiares e restantes amigos. Não seria possível realizar este trabalho se vocês não tivessem contribuído com os meios que estiveram ao vosso alcance.

ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	8
INTRODUÇÃO	9
ANTECEDENTES E CONTEXTO.....	14
I – Conceber e representar o amor no Ocidente Europeu.....	14
1. Entre o sagrado e o profano: o misticismo platónico e cristão nas concepções de amor da lírica trovadoresca à lírica do Renascimento.....	15
1.1. O amor como morte e conversão dos amantes.....	15
1.2. A criação de uma via de aperfeiçoamento pelo amor humano no ideal cortês	19
1.3. A teoria platónica do amor no Renascimento	26
2. O amor profano: a perspectiva naturalista do amor erótico-passional	30
2.1. O amor como desequilíbrio psicofísico	30
2.2. A presença do naturalismo na génese da novela sentimental	35
O TEMA DO AMOR NA <i>MENINA E MOÇA</i>.....	39
II – A autora e a escrita do livro: considerações acerca de alguns motivos do prólogo ..	39
1. A piedade feminina e a fixação de um público para o «livrinho».....	39
2. A ausência.....	42
3. Engenho e dor	44
III – Amor, Vontade e Desejo: teses e conselhos na composição de uma <i>arte de amar</i>	48
1. Amor e Vontade	49
2. Vontade e Desejo	52
3. Amor e Obrigação	53
3.1. Binmarder	54

3.2.Avalor	56
4.O desejo e os conselhos sobre como conquistar o amado	58
4.1.Reflexões acerca do desejo em geral	58
4.2.Desejo e conquista amorosa.....	59
4.2.1. Bem-querer e Receio	63
4.2.2. Bem-querer e Dúvida.....	65
IV – Enamoramento e seus efeitos	67
1.Do primeiro olhar ao primeiro suspiro: o processo de enamoramento	67
1.1.Visão da beleza feminina no despertar do desejo	67
1.2.O papel da piedade no enamoramento	71
1.3.A amizade e o enamoramento.....	78
2.Os efeitos do enamoramento	80
2.1.Os motivos da morte simbólica e do intercâmbio de corações	81
2.2. Melancolia: os efeitos psíquicos da alienação do amante.....	86
2.2.1. «Cuidar» e fantasiar	86
2.2.2. O «transporte».....	88
V– Declarar o amor: repercussões dos condicionalismos sociais na expressão do sentimento	100
1.Donzelas e cavaleiros: deveres e liberdades	101
2.Os gestos e as palavras.....	107
2.1.Vergonha e ousadia.....	108
2.2.Hesitação e dissimulação	112
3.Um ideal de vida anti-Corte	119
VI – De arte de amar a arte de viver: remédios de amor e remédios para a dor	124

CONCLUSÃO	131
BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS CITADAS	135

às minhas famílias e amigos

à memória da professora Leonor Neves

*Mal pode ser esquecida
a cousa mui desejada;
lembrança n'alma empremada
não pode ser apartada
se se não aparta a vida.*

fala de Pérsio, personagem da Écloga «Pérsio e Fauno»,
de Bernardim Ribeiro.

Deves saber que a vontade deliberada é a vontade pela qual o ser humano se distingue da maioria dos seres criados. Assim, quando o amante renuncia à sua própria vontade ante a do Bem-amado, desapega-se de si mesmo integralmente, perdendo toda a autonomia.

[Um dos estados do amante é ficar totalmente arrebatado em si mesmo], in «Tratado do Amor», de Ibn Arabi.

“livre como um pássaro, ... ele pode dirigir o seu alto voo a todas as partes; em toda a terra, segundo os seus desejos, pode fazer ressoar a sua melodiosa voz. Eu, pelo contrário, prisioneira como os coxins do meu próprio harém, não posso dar sequer um passo... Ir ao encontro dele? Opõe-se a honra a tais andanças. Ai do meu pobre coração, que tormento se ele não regressa! Que sorte têm os homens! Mas nós, mulheres infortunadas, como pássaros a que cortaram as asas, o nosso destino é mais lamentável! A mulher não é dona do seu coração; ela nunca é a alma dos seus actos. O amor, esta paixão irresistível que honra o homem que a ela cede, em nós é considerado um crime”.

fala de Layla, personagem do romance «Layla e Majnun», de Jami.

ABREVIATURAS

CGGR = *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*

CME = *Cancioneiro Musical d'Elvas*

INTRODUÇÃO

No ensaio «Modos de amor ausente», incluído em *Viagens do Olhar*, Fernando Gil comenta a indizibilidade do amor na *Menina e Moça*¹, apontando a presença de uma «ontologia negativa» que inviabiliza a sua conceptualização: «Evidência negativa do amor, quer isto dizer que o amor e o cortejo de sentimentos e de efeitos em que se desdobra, até à morte que é o seu desfecho maior, são conhecidos por sinais na alma sem contudo se deixarem compreender». Um pouco adiante, Gil assinala ainda que as «histórias podem servir para conhecer o ser do amor – *exempla* de uma tese que não há, de um juízo ou proposição inexistente» (1998: 283).

As considerações deste autor acerca da impossibilidade de fixação do conceito de amor na *MM* contam, à partida, com as vantagens de uma análise centrada no texto. Depurada da amálgama teórica que informa as filosofias do amor, a sua leitura distancia-se assim do lugar-comum, no tocante aos estudos bernardinianos, de intentar descodificar o enigma com base nos apriorismos de um sistema de signos fechado.

O exemplo mais conhecido de uma leitura predominantemente especulativa desta obra é o famoso ensaio de Helder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça* (1977). Tendo já sido alvo de reformulação por parte do autor, interpreta o romance à luz das teorias gerais do gnosticismo, do platonismo e da Cabala, associando a presença da alegoria cabalista na *MM* ao plano de significação política que tem como pano de fundo a conversão ao Cristianismo e o subsequente exílio a que foram forçados os judeus portugueses durante o reinado de D. Manuel I, categoria que Macedo atribui a Bernardim.

Mais recentemente, ainda que assentando a sua análise no estudo de género, Leonor Neves, em *Transformação e Hibridismo Genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro* (1996), procura fazer uma conceptualização do paradigma amoroso da novela em consonância

¹ Em seguida, passamos a utilizar a abreviatura *MM*. A edição de Ferrara da *Menina e Moça* (*Historia de Menina e Moça*, a cargo de Abraão Usque, 1554) é, segundo vários críticos, entre os quais J. Vitorino de Pina Martins (2002), aquela que mais fidedignamente reproduz o autógrafo desaparecido da obra. Na presente dissertação, escolhemos trabalhar uma das edições mais recentes que tomam por base essa edição, levada a cabo pela professora Teresa Amado (2002). A parte do texto de Ferrara que sucede ao «desaparecimento de quem fala a Avalor “dentro dos ouvidos”» (Amado, 2002: 16), iniciada no capítulo XIV da edição de Évora (cf. Ribeiro, 1982: 161) – página 182 da edição de T. Amado –, não será alvo da nossa análise. Partilhamos a posição defendida pela autora de que vários elementos contidos nesse trecho final «parecem tentativas desajeitadas de imitar certos processos utilizados antes no texto» (2002: 16). Importa notar ainda que em todas as referências que fazemos à edição de Teresa Amado da *Menina e Moça*, colocamos entre parênteses unicamente o número da página em que o fragmento citado se insere, ao contrário do que fazemos com as demais obras referidas neste trabalho, relativamente às quais fazemos preceder a indicação da página de, pelo menos, a data da edição.

com as teorias renascentistas do neo-platonismo cristão de raiz florentina. Em certa medida respondendo à argumentação de Macedo, a autora procede à identificação de conceitos que este já atribuíra à mística cabalista, colocando-os agora no contexto do alegorismo da espiritualidade cristã².

Duas tendências persistentes na crítica bernardiniana: a interpretação filosófico-religiosa, que parte da premissa de que a *MM* encerra um significado teológico, e a análise de género, a qual debate a maior ou menor aproximação da novela ao cânone sentimental castelhano.

Em termos de questionamento do género, a tese de Neves é decisiva para uma aceitação de que na novela de Bernardim Ribeiro ocorre uma recontextualização dos elementos da novelística sentimental numa outra mundividência, o bucolismo, em pleno acordo com a hipótese neo-platónica que defende. Tal recontextualização, não só permite configurar a obra como precursora de um género de ficção que se afirma na segunda metade do século XVI – a novela pastoril –, como também recoloca em discussão a proposta de uma predominância do elemento sentimental sobre os elementos pastoril e cavaleiresco³.

É certo, porém, que o debate sobre a permeabilidade da *MM* aos elementos das tradições filosóficas vigentes no sul da Europa, que a poesia e os géneros em prosa reflectem em maior ou menor escala, não está completo. Num trabalho que pretende sistematizar os motivos e conceitos que constituem a problemática amorosa da *MM*, não podemos alhear-nos da reflexão filosófica sobre o amor no Ocidente, deixar de tentar perceber como foi assimilado nas produções literárias da Idade Média e do Renascimento. Porque acreditamos que uma obra literária sintetiza, tanto de forma consciente como inconsciente, fragmentos pertencentes a códigos, à partida, divergentes, julgamos frutífero identificar ressonâncias de tradições variadas na novela. Atendendo ao diálogo que desenvolve com estas, procuraremos chegar a uma ou mais proposições definidoras do amor na *MM*.

Assim, começaremos por fazer uma síntese teórica dos tópicos que o platonismo e o aristotelismo legaram à literatura tardo-medieval e renascentista, desde a poesia do amor cortês e do *Dolce Stil Nuovo* à novela sentimental, assim como à tratadística sobre o amor. Seguindo de perto a sistematização levada a cabo por G. Serés, em *La Transformación de los Amantes* (1996), prestaremos especial atenção, por um lado, à concepção do amor como

² Veja-se por exemplo o capítulo 5.2.2. da parte segunda, «Dos atributos da “Chéquina” à representação cristã da alma», p. 297 e ss..

³ Três estudos fundamentais na demonstração da pertença da obra ao cânone sentimental italo-castelhano: de Salgado Júnior, *A Menina e Moça e a novela sentimental do Renascimento* (1950), de Paulo Meneses, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro, Os mecanismos dissimulados da narração* (1998) e, finalmente, de Pina Martins, «Estudo Introdutório» in *História de Menina e Moça* (2002).

caminho de busca de sabedoria, pela restauração de uma unidade perdida, por outro, à concepção de amor como *mania* (forma de loucura divina ou enfermidade da alma?). Sendo que o género sentimental, nas suas raízes, apresenta relações com o género do tratado de amor⁴, destacaremos fragmentos de tratados provenientes de diferentes tradições e contextos linguísticos, cuja análise poderá contribuir para uma compreensão mais profunda da novela de Bernardim – desde o cortês *De amore*, de A. Capellanus (século XII), passando pelos tratados hispânicos do século XV, de índole naturalista, entre os quais figuram as produções de Luis de Lucena, aos tratados italianos imbuídos do espírito neo-platónico, da autoria de Ficino, Hebreu e Castiglione, que obtiveram grande divulgação na Europa do século XVI.

Depois desta primeira secção, passaremos a aferir a presença dos conceitos, motivos e paradigmas do amor na *MM*, de acordo com diversos tópicos.

Em primeiro lugar, uma vez que o prólogo da obra e o diálogo entre as duas mulheres que se lhe segue apresentam especificidades que não têm paralelo na parte que concerne à narração das histórias pela Dona do Tempo Antigo, procederemos à análise de vários motivos neles inseridos, no intuito de, por um lado, descortinar as razões que motivam a escrita do «livrinho», por outro, avaliar em que medida a presença de alguns desses motivos permite configurar uma unidade temática entre esta parte do texto e as restantes.

Um dos objectivos principais do nosso trabalho – e que constituirá a sua terceira parte – é o de rastrear a presença de uma teorização acerca do amor e de conceitos como o de desejo e de vontade, um pouco à revelia da ideia de ontologia negativa do amor referida por Gil. O artigo de J. A. Cardoso Bernardes, «A estrutura retórica da *Menina e Moça*» (1991), permitir-nos-á estabelecer uma ponte entre a *MM* e o género do tratado de amor ou *arte de amar* e, a partir desta assunção, introduzir o debate que nos levará a avaliar em que medida o texto de Bernardim elabora uma tese, ou, quiçá, várias teses sobre a experiência amorosa, utilizando os contos narrados como formas exemplares que a(s) demonstram.

Na quarta parte, em que salientaremos a descrição do processo de enamoramento e seus efeitos, pretendemos colocar em foco dois aspectos centrais das concepções de amor presentes nos tratados de amor acima referidos, com o objectivo de questionar o impacto que poderão ter tido na criação do perfil do amante *transportado* na *MM*: a teoria naturalista do *amor hereos* e a doutrina platónica da ascese espiritual pelo amor. Numa e noutra, o fantasiar amoroso, a cogitação em que o enamorado mergulha após a *visio* da amada, é causa do

⁴ Atente-se nas palavras de Teijeiro Fuentes, alusivas ao entrosamento de formas literárias diversas na constituição da novela sentimental: «En los relatos sentimentales se conjugan formas diversas que van desde el tratado medieval a las cartas, los plantos, [...] la narración de sucesos, la alternancia del verso y la prosa, los monólogos intimistas... propiciadas todas ellas por la presencia del tema amoroso» (2007: 76).

arrebatamento, alienação, que caracteriza o desejo de união com a sua beleza. A análise do estado psicológico de Binmarder e Avalor, cuja conduta é marcada pelo sentimento de melancolia, levar-nos-á a questionar as relações entre a noção de arrebatamento presente na *MM* e aquela a que se referem os autores neo-platónicos.

Apesar de subscrevermos a tese de Neves de que a *MM* é um romance que efectua um diálogo entre géneros literários diversos, fixando, no entanto, um ideário de cariz bucólico, ser-nos-á útil percebê-lo à luz do modelo sentimental: o interesse do auditório feminino pela vivência interior de um sentimento que ora sublima ora aliena o amante demonstra ser uma coordenada determinante na recepção e constituição da novela sentimental, que a distingue da novela de cavalarias. É o que podemos deduzir das palavras de Diego de San Pedro, no *Sermón* (1492-1493?). Tratando-se de uma predicação a «unas señoras que le deseavan oír predicar», o autor refere que para «que toda materia sea bien entendida y notada, conviene que el razonamiento sea conforme a la condición del que lo oye; de cuya verdad nos queda que si hoviéramos de hablar al cavallero, sea en los actos de la cavallería [...]. Pues siguiendo esta ordenança, para conformar mis palabras con vuestros pensamientos, parésceme que devo tratar de las enamoradas passiones» (2005: 241). Estas palavras ecoam as proferidas pela Dona do Tempo Antigo, ao esquivar-se à narração pormenorizada das façanhas do combate entre Lamentor e o Cavaleiro da Ponte: «ali houveram ambos justa, em que meu pai contava muitas cousas de grande esforço e valentia que vos eu não contarei, porque ainda que as mulheres folguem muito d'ouvir cavalerias, não lhes está bem contarem-nas nem elas parecem na sua boca como na dos homens que as fazem» (78). Pode-se identificar, no diálogo entre a Dona e a Menina, aspectos de uma encenação da releitura das novelas sentimentais, assim como um posicionamento relativamente aos livros de «cavaleiros andantes» e, adiante, já no contexto da história de Binmarder e Aónia, às «palavras rústicas», isto é, de pastor (110). A distância cronológica em relação à publicação dos primeiros exemplares da prosa de ficção sentimental permite-lhe efectuar uma crítica dos códigos cortesões que as informam.

A edição do *Siervo Libre de Amor*, de J. R. del Padrón, considerada a primeira novela sentimental, datada de 1449-53, antecede em cem anos a publicação em Ferrara da *MM*, cuja circulação se inicia pouco antes de ser levada ao prelo a *Diana*, de Montemayor, primeiro exemplo ibérico da narrativa pastoril (1559?). De acordo com Teijeiro Fuentes (cf. 2007: 107), as novelas de Diego de San Pedro (*Arnalte y Lucenda*, 1491 e *Cárcel de Amor*, 1493) apresentam ainda os sinais de uma sociedade marcada pelos valores feudais, sendo que a evolução do género permite constatar um progressivo aburguesamento, mais próprio do

Renascimento, visível a partir das obras de Juan de Flores (*Grimalte y Gradisa*, 1495 e *Grisel y Mirabella*, 1496). Neste sentido, a quinta parte do nosso trabalho pretende perceber como se posiciona a *MM* relativamente ao código cortês feudal, como o utiliza e transforma, como, de certa forma, o critica, através da contraposição de valores associados à mundividência bucólica. Procura, por outras palavras, investigar como se produz o choque entre uma visão sublime e irracional do amor, enraizada no idealismo poético cortês, e a dimensão das normas sociais que o próprio domínio simbólico da Corte encerra.

Por último, procuraremos entender de que maneira a obra aponta, através das vozes de várias personagens secundárias, para uma superação, ou, pelo menos, aceitação, do «mal de amor». Para tal, investigaremos a presença de elementos da tradição ovidiana dos *Remedia Amoris* e, simultaneamente, de traços de um discurso consolatório que se estende ao plano universal da dor inerente à condição humana.

O conceito de *revisão* define o tipo de abordagem que nos propomos efectuar. A temática do amor será alvo de um novo olhar, no qual é basilar o escrutínio de elementos comuns a toda uma conceptualização que, no Ocidente Europeu, tem em Platão, Aristóteles e no simbolismo bíblico os seus fundamentos ideológicos, e, na lírica cortês, simultaneamente o receptáculo e veículo de uma síntese cultural destes.

Em suma, na tentativa de delimitar tanto quanto possível o conceito de amor da *MM*, três eixos centrais de reflexão orientarão a nossa análise do texto: a definição do amor e do desejo, a consideração acerca dos efeitos do enamoramento e a perspectivação de um confronto do sujeito enamorado com as normas sociais que condicionam a vivência da paixão. O estabelecimento de pontos de contacto entre a *MM* e obras tão variadas como a *Fiammetta*, de Boccaccio, *Grimalte y Gradisa*, de Flores, *Amadis de Gaula*, de Montalvo e a lírica do *Cancioneiro Geral*, entre outros, será útil para iluminar a própria abordagem dos motivos do amor efectuada por Bernardim.

I

Conceber e representar o amor no Ocidente Europeu

A novela sentimental surge no seio de um contexto cultural em que são correntes ainda as teorias naturalistas de matriz aristotélica sobre o amor, que patenteiam este sentimento como impulso necessário à conservação da espécie, muitas vezes expostas a par de um discurso misógino, e, coexistindo com estas, a pervivência do idealismo cortês, a sua perspectiva do amor humano como fonte de bem e de cortesia, e a necessária associação da mulher com o *summum bonum* cristão.

Às ilustrações renascentistas chegaram duas formas distintas de representar o deus do amor, Cupido: o Cupido cego e o Cupido que vê⁵. A primeira fora desenvolvida pelos mitógrafos medievais, que moralizaram o conhecimento que lhes chegou dos tempos clássicos, em que o amor era descrito, em termos psicológicos, como «*caecus amor, caeca libido, caeca cupido*» (Panofsky, 1995: 91). Desde cedo se lhe opôs, no entanto, a imagem de um Cupido visionário, reflexo de uma glorificação metafísica do amor. Esta, já no Renascimento, é defendida acerrimamente pelos representantes das teorias neo-platónicas, que utilizam o Cupido cego só no intuito de valorizar contrastivamente essa outra figuração. Fica pois a ideia da oposição entre um amor baixo, puramente sensual, e um amor espiritual e sagrado.

Talvez seja demasiado generalizante dizer que o discurso sobre o amor no Ocidente medieval e renascentista se divide entre duas tendências, naturalismo e idealismo, cujas raízes filosóficas remontam a Aristóteles e Platão, respectivamente. Mas não será excessivo dizer que há uma corrente que tende a observar o amor como circunscrito aos limites do profano, observando as suas repercussões na *psique*, aliando-se, para tal, sempre que necessário, à medicina, e outra que, partindo da oposição entre falso amor e verdadeiro amor (para os trovadores provençais, *fals'amor* e *fin'amor*; para Aquino, *amor benevolentia* e *amor concupiscentia*; para Castiglione, «amor virtuoso» e «amor vicioso»), postula a existência do último como força transcendental, capaz de levar o amante perfeito à união com o divino.

⁵ Vide *O Amor Platónico Expulsando Cupido Cego*, gravura do livro de Achilles Bocchius, *Symbol. Quaest.*, 1574 (Panofsky, 1995: 102, fig. 101).

Duas tendências que se conjugam, apesar disso, desde cedo, na lírica de Petrarca, e continuarão a conviver na poesia lírica quinhentista.

A *MM*, como obra tardia do género sentimental, é provavelmente receptora dos ideais neo-platónicos redescobertos em Itália a partir de meados do século XV. A possibilidade de as histórias de amor narradas conterem uma chave interpretativa que aponta para a apologia de um caminho de ascensão a Deus, ou, dito de outra maneira, de um retorno à unidade primordial, tem sido largamente discutida. Para tal leitura, muito contribui a presença de motivos que aludem ao célebre «rapto» da alma do amante na amada, tais como o da morte simbólica e o do intercâmbio de corações, originários do contexto religioso e místico e já presentes na lírica cancioneril. Determinante na leitura místico-filosófica da *MM* é também a caracterização de Arima como um ser angelical.

Em seguida, auscultaremos a vigência destes motivos quer no contexto bíblico do amor divino, quer no contexto filosófico do amor platónico, bem como no domínio do amor dito sensual, objecto da análise dos tratados naturalistas. O lirismo cortês, entendendo o ser amado como reflexo das qualidades de Deus na terra e, logo, possível medianeiro na ascensão pela *scala perfectionis* que Àquele conduz, opera uma síntese entre o sagrado e o profano que vem a determinar a recepção desses motivos no âmbito literário, influenciando toda a representação do amor na literatura que lhe sucede.

1. Entre o sagrado e o profano: o misticismo platónico e cristão nas concepções de amor da lírica trovadoresca à lírica do Renascimento

1.1. O amor como morte e conversão dos amantes

No debate que dá início aos *Diálogos de Amor* (1535, ed. póstuma), de L. Hebreu, as vozes de Fílon e Sofia confrontam-se na tentativa de definir amor e desejo. Sobressaindo no diálogo, a personagem masculina acaba por esclarecer a feminina, apontando as características essenciais do amor. No entender de Fílon, o amor é o «perene desejo de gozar com união a pessoa amada» (Hebreu, 2000: 57). A união dos amantes torna-se «acto pela conversão de um amante no outro, ou seja, faz-se de dois um, removendo quanto possível a separação e diversidade deles» (*ibidem*).

A perspectiva de uma conversão do amante no amado, como resultado da união de «dois corações» (*ib.*: 57) que se atraem mutuamente, muito glosada pelos filósofos e poetas

do Renascimento⁶, foi formulada por Platão no *Banquete*. Pela voz de Aristófanes, o filósofo narra o mito do andrógino⁷, através do qual chama, por um lado, a atenção para a natureza dividida do ser humano, que busca nostalgicamente a sua outra metade, por outro, celebra o deus do amor, que nasce entre os homens a partir da cisão do ser primordial e a quem se atribui um poder de sanção desta. Segundo as palavras de Aristófanes, é «o amor que restabelece o nosso estado original e procura fazer de dois um só, curando assim a natureza humana» (Platão, 2001: 191d). A «aspiração ao todo» que um dia já constituímos está pois na base desta busca incessante a que se chama amor (*ib.*: 193a).

A visão do amor como «desejo de fruir com união», na tradição filosófica que se estende de Platão ao filósofo judeu de origem portuguesa, não é útil apenas para caracterizar o amor entre homens e mulheres. Ela define também o amor divino. Assim, a ideia de união está também presente nas palavras de Fílon quando se trata de afirmar a possibilidade de o intelecto humano atingir pela contemplação, ajudado pela graça divina, a «união e copulação com o sumo Deus» (Hebreu, 2000: 52).

De forma análoga, Luis de Lucena, na *Repetición de Amores* (1496), ao enumerar as insígnias de Cupido, que define como «amor o carnal deseo» (Cátedra, 2001: 119), refere que a ardência que o caracteriza é igualmente uma realidade do amor espiritual. Referindo o conceito cristão de *caritas*, afirma que «no sólo al amor carnal o corporal atribuyeron el calor e fuego, mas aun al spiritual que desto es apartado, donde a la caridad llamaron huego, e a la orden más alta de los ángeles llamaron seraphines, que quiere dezir ‘ardientes’, porque son de caridad más complidos, e la caridad es amor que les haze arder» (*ib.*: 123-124). O amor divino participaria, desta forma, da qualidade de ardente, atribuível ao amor carnal, de que Cupido é deus tutelar.

O conceito de *caritas* foi desenvolvido pelos Padres da Igreja a partir da concepção platónica do amor. Excluindo-se aquilo que de sensual existia no *eros* de que falam Sócrates e Diotima, a *caritas* surge como dom da misericórdia de Deus ao homem, força amorosa que Aquele lhe dirige e que o impele à retribuição, não só a Deus, mas também aos demais seres humanos, pois que são Sua imagem e semelhança. Assim como o *eros* platónico, tal como se apresenta no *Fedro* e no *Banquete*, se constitui como força entusiástica, *dáimon*, «intermediário entre o humano e o divino», «mortal e imortal» (Platão, 2001: 202e), capaz de elevar o amante da visão da beleza particular à contemplação da Beleza universal – o Belo em

⁶ Cf. «Transforma-se o amador na coisa amada», de Luís de Camões.

⁷ O andrógino é o género humano primordial, com as características de macho e fêmea. Por terem tentado, arrogantemente, escalar o céu e atacar os deuses, estes seres foram castigados por Zeus, que os dividiu em dois, masculino e feminino.

si, identificado com o Bem, «natureza eterna [...] que não nasce nem morre», (*ib.*: 211a) –, a *caritas* afigura-se como caminho que leva à união do homem com Deus. Ela contém, no entanto, a ideia de descida de Deus à terra (movimento do amor a partir de Deus), sendo a encarnação do Verbo condição *sine qua non* da transformação e união do homem com Ele. Já o processo descrito na alegoria platónica dos cavalos alados e do auriga (cf. Platão, 1997: 246a-256d) comporta essencialmente uma via extática de retorno ao divino. Atente-se pois nas seguintes palavras de Serés, que bem esclarecem o ponto em que o misticismo cristão se afasta do misticismo platónico:

Y si para Platón y los neoplatónicos el alma entraba en contacto con Dios de manera casi instintiva, al despertar de su letargo terrestre gracias al súbito recuerdo o anámnesis de la belleza divina (burdamente reflejada en la belleza de la naturaleza), y se inflamaba de deseo y anhelaba salir del cuerpo humano en el que se encontraba prisionera y entusiasmarse, para los Padres, en cambio, el reencuentro era sólo posible gracias a un acto caritativo de un Dios condescendiente, pues el alma *per se* no estaba preparada (1996: 25).

Determinantes na caracterização do amor divino na tradição bíblica são as expressões de S. Paulo (Gal., III, 20), «já não sou eu que vivo, é Cristo que vive em mim; e a vida que agora vivo na carne, vivo-a na fé do Filho de Deus, que me amou e Se entregou a Si mesmo por mim», e do próprio Cristo, enaltecendo os tesouros que se acumulam no Céu (Mt., VI, 21), «Pois onde estiver o teu tesouro, aí estará também o teu coração». Ambas as afirmações aludem à resposta humana ao amor que tem como fonte a entidade divina. Segundo a lição do evangelho de S. João (IV, 16), «Deus é amor (*caritas*) e quem permanece no amor permanece em Deus», logo, o amor pelo próximo situa-se no prolongamento do amor de e por Deus.

Estas expressões do Novo Testamento enfatizam o conceito de amor como perda de si mesmo, como alienação e arrebatamento do amante, que morre para renascer no amado ou no amor deste. Largamente difundido durante a Idade Média, o tópico desenvolvido pelos Padres da Igreja – *anima verius est ubi amat, quam ubi animat* – tem como base as palavras do evangelho de S. Mateus acima citadas (cf. Serés, 1996: 25-27). Encontramo-lo em vários tratados castelhanos de quatrocentos, recolhido que foi de autores como Ricardo e Hugo de S. Victor (cf. Lucena, *in* Cátedra, 2001: 124).

Na ficção sentimental, o Condestável D. Pedro de Portugal, em *Sátira de infelice e felice vida* (1468), alia a referência a este tópico à explicação aristotélica do processo de enamoramento:

condiçion es de los que bien aman siempre se acatar, lo qual de naturaleza se levanta, segunt dise Hugo de Santo Victore: la nuestra anima mas verdaderamente esta donde ama que adonde bive. E segunt dise Sant Dioniso que el amor es cadena fuerte e prision muy dura a la anima,

la qual, porque rije todo el cuerpo e es principio de mover las potencias organicas, adonde ella se mueve, alla mueve todos los sentidos. Et seyendo ella atada a la cosa que amamos, alli quiere ayuntar todas las organicas potencias a ella deservientes; de lo qual se sigue los ojos de los amantes quasi por neçessitat ser sienpre dirigidos en las cosas que aman. Esto se confirma por dicho del philosopho, en el nono de las ‘Éticas’, onde pone dos señales para conosçer si somos enamorados, ca algunos, non pensando, son cruamente de Cupido llagados. La primera es con goso ver, e todo plaser tomar en presencia de la cosa amada. La segunda la absençia ser a nos insoportable (1975:48-49).

A noção de que a alma está mais verdadeiramente onde ama do que onde vive surge aqui como fundo explicativo do processo de movimentação das potências orgânicas que ocorre no momento do aprisionamento da alma à coisa amada, tal como é descrito na tradição aristotélica⁸, desde as etapas da visão-deleite até ao sofrimento da dor de ausência. Vejamos agora como o oxímoro da *morte que dá vida* se conjuga com a ideia de deslocação das faculdades da alma («le virtù che l’anima comparte») para o amado, num soneto de Petrarca (1304-1374):

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
l’imagin donna, ogni altra indi si parte,
e le virtù che l’anima comparte,
lascian le membra, quasi immobil pondo.
E del primo miracolo il secondo
nasce talor, che la scacciata parte
da sé stessa fuggendo arriva in parte
che fa vendetta e ’l suo essilio giocondo.
Quinci in duo vólti in color morto appare;
[...]
ch’i’ vidi duo amanti trasformare,
e far qual io mi soglio in vista fare.⁹

Este poema enfatiza a ideia de ocorrência de um «essilio giocondo» da alma, a parte que deixa os membros do amante («la scacciata parte/ da sé stessa fuggendo») para se refugiar na amada. Este exílio origina, por sua vez, a morte simbólica («duo vólti in color morto appare») e transformação dos amantes («vidi duo amanti trasformare»).

Já no contexto da conceptualização do amor cortês, Andreas Capellanus, no *De amore* (1174-1186), através da fala de uma personagem masculina, descreve o amor como constante fixação na amada. O pensar constante, através do acto rememorativo, permite atenuar os efeitos da sua ausência física. A alienação no outro sucede da seguinte maneira: «Nunca me alejo de vos con el corazón ni com el alma, aunque con el cuerpo rara vez esté en presencia

⁸ Note-se que o filósofo citado pelo Condestável é Aristóteles, referindo-se, no período do fragmento em questão, em particular, à reflexão sobre o amor que este efectua na *Ética a Nicómaco* (cf. 2006: Livro IX, parte XII, 1171b29-339)

⁹ Petrarca, *Rimas* (2003), son. 94.

vuestra. El constante pensamiento que de vos tengo me hace estar siempre en vuestra presencia» (*Libro del amor cortés*, 2006: 80).

Em Portugal, nas pegadas da tradição cortês, desde as composições galego-portuguesas às da poesia cortesã, assistimos também a uma insistência nos motivos da perda do coração para a amada e da perda de si mesmo, situação que traduz o sentimento de aniquilação decorrente do enamoramento. Atente-se na identidade entre as seguintes estrofes:

Vou-m' eu, senhor, e quero-vos leixar,
encomendad' este meu coraçom
que fique vosqu' e faredes razom,
senhor, se vos algũa vez nembrar
ca de vós nunca el [se] partirá.
E de mim, senhor, por Deus que será,
poi-lo coraçom migo nom levar?¹⁰

Porque assi me namorei
em ver-vos, quando vos vi,
que quando de vós parti,
parti-me de vós sem mi,
porque convosco fiquei.¹¹

O amor e o processo de enamoramento têm pois sido entendidos, fora e dentro do contexto místico-religioso, como uma forma de alienação do amante no amado, morte e perda de si mesmo, em face da desejada união com o outro. Este representa, de acordo com a doutrina platónica, a *coisa bela* que falta ao amante (a sua outra metade perdida, de acordo com a narrativa do mito do andrógino) e na qual ele aspira a gerar, porque «a geração é, para o ser mortal, como que a possibilidade de se perpetuar e imortalizar» (Platão, 2001: 206e).

Em seguida, veremos de que forma se desenvolvem na lírica trovadoresca, a partir do amor platónico, aspectos próprios da ascese cristã.

1.2. A criação de uma via de aperfeiçoamento pelo amor humano no ideal cortês

O movimento de secularização que se iniciou nos séculos XII e XIII na Europa terá viabilizado uma tradução, na poesia, dos efeitos do amor humano em termos similares aos do amor divino. Assistiu-se a uma síntese entre os dois mundos, que, se não chega a fazer parte

¹⁰ Pai Gomes Charinho (Nunes, *Amor*, 1972: CXXV, 257). Veja-se também a presença do motivo do intercâmbio dos corações numa cantiga de D. Dinis (*ibidem*: XLVI, 95).

¹¹ Duarte de Brito, *CGGR* (1990), vol. I, 112, p. 359.

do horizonte da filosofia agostiniana, em que a separação entre *cupiditas* e *caritas* é irreduzível, afastando qualquer possibilidade de relacionar o amor (sensual) por um ser humano com o amor a Deus¹², tinha, em todo o caso, lugar no «recto caminho» de purificação pelo amor de que fala Diotima. Este começa por ter como alvo da sua busca «o belo que se manifesta na aparência física». Após sucessivos estádios de aperfeiçoamento, termina com a contemplação e conhecimento do Belo em si (Platão, 2001: 210b-211c), pretendendo os mistérios do amor levar o iniciado a «gerar e alimentar a verdadeira virtude» e não as imagens dela (*ib.*: 212a).

Paradigmático no entendimento do modo como a paixão humana pode ser descrita e interpretada como devoção religiosa é o texto bíblico do *Cântico dos Cânticos*, atribuído a Salomão. Sendo a mais antiga fonte religiosa conhecida que testemunha uma intersecção dos campos do sagrado e do profano na poetização do amor, o *Cântico* tem sido sucessivamente lido, quer como alegoria do anelo da alma humana pelo divino, quer como alegoria do «casamento» entre a comunidade de crentes e Deus¹³.

Retornando ao contexto medieval, como salienta Panofsky, comentando as transformações na representação do amor na literatura e arte europeias daquele período,

o século XIII pôde realizar uma conciliação temporária de *cupiditas* e *caritas* comparável à conciliação dos princípios clássicos e medievais do Alto Gótico e da teologia tomista. Com a antiga síntese ainda viva, como sempre sucedeu numa poesia e numa ética mais conservadoras, o génio duma nova geração conseguiu uma fusão inextricável entre o objecto concreto do amor humano e uma entidade metafísica dum carácter mais ou menos religioso. O *Roman de la Rose* substituiu uma flor mística por uma mulher real; Guido Guinicelli e os outros representantes do “Dolce stil nuovo” transformaram-na num anjo; e na obra de Dante, o princípio sobrenatural personificado que pode ser interpretado pelos comentadores como a Revelação, a Fé, a Graça Divina, a Teologia Escolástica, a Igreja ou até a Filosofia Platónica (1995: 93).

Assim, na confluência de dois mundos à partida distantes (o contexto sagrado do amor divino e o profano do amor humano), o amor surge na literatura como forma de aperfeiçoamento do ser humano, de o conduzir a um estádio de virtude superior, ainda que

¹² Hanna Arendt explica a diferença entre estes conceitos no pensamento de Santo Agostinho (2006: 40): «Ce faux amour qui s'accroche au monde et qui de ce fait le constitue, qui est donc mondain, Augustin l'appelle convoitise (*cupiditas*), l'amour juste qui aspire à l'éternité et à l'avenir absolu, charité (*caritas*)». A distinção entre um e outro remonta já ao discurso de Pausânias, no *Banquete* (cf. Platão, 2001: 185b-c). Neste, opõe-se o amor que acompanha a Vénus celeste ao que acompanha a Vénus vulgar, ou popular. O primeiro, incita a amar com nobreza, o segundo, incita a procurar a satisfação dos impulsos.

¹³ No âmbito cristão, são conhecidos, desde o comentário de Orígenes (séculos II-III) ao livro de Salomão, os paralelismos estabelecidos entre a noiva e a *ecclesia* e o noivo e Cristo, e, já na Idade Média, a identificação da noiva com Maria, simultaneamente esposa e mãe de Deus, também ela uma representação da Igreja. No domínio do Judaísmo, de forma análoga, relaciona-se a união entre o casal, no *Cântico*, com o amor entre a *knesset israel* (a Comunidade de Israel, também a partir do século XII, identificada pelos cabalistas com a figura feminina da *Schekhiná*, à semelhança da Virgem, intermediária entre Deus e os homens) e o Deus de Israel (cf. Green, 2008: 211-212).

isso implique a não realização concreta do acto de união amorosa e que o amante sofra as agruras da vassalagem a uma *belle dame sans merci*.

É no ambiente da Corte de Leonor de Aquitânia, no final do século XII, ambiente em que se desenvolve o chamado «amor cortês», também conhecido por *fin'amor*, que surge o tratado *De amore* de Andreas Capellanus. Considerado por alguns como um manual do amor, ele espelharia as ideias de Maria de Champagne, filha de Leonor, entre as quais estão a visão da mulher como superior ao homem em termos de cortesia e o conceito de amor como origem desta mesma e de todo o bem¹⁴. Entre as várias virtudes que o amor concede a quem se lhe entrega encontram-se a generosidade, a humildade e a castidade:

El efecto primero del amor es este: el verdadero amante no puede quedar ofuscado por ningún tipo de avaricia. El amor hace que una persona ruda e inculta resplandezca con toda su belleza. Sabe también dotar a los de baja condición de nobles costumbres y suele además adornar de humildad a los soberbios. [...] el amor adorna el hombre con la virtud de la castidad (Capellán, *Libro del amor cortés*, 2006: 35).

O lema «Sofrer para merecer» constituiu o eixo que sustentava a tradição cortês, segundo Rodado Ruiz (cf. 2000: 82), reflectindo as concepções religiosas que as suas produções incorporavam. A palavra ‘paixão’, usada no contexto da *via crucis* cristã (do latim *patio*: sofrer), surge na definição do amor que Capellanus dá no seu tratado («Amor est passio quaedam innata [...]»). Segundo Ruiz, a par do vocábulo ‘glória’, é provavelmente o termo mais utilizado na poesia amatória de raiz cortês, «tal vez, porque junto a la ‘fe’, entendida de tejas abajo como ‘fidelidad’, son términos clave tanto en el ámbito sagrado como en el profano» (2000: 76).

A necessidade do sigilo é um dos aspectos essenciais da conduta do amante cortês. Reflectindo-se no imperativo da guarda do segredo, ele associa-se à noção de que o amor só pode existir no contexto (cheio de obstáculos) do adultério, pois, como afirma o clérigo ao serviço de Maria de Champagne, «en las obligaciones que unen a los amantes, como entre marido y mujer, no puede existir el amor. Aunque les una un afecto exagerado e ilimitado, este no puede suplir al amor [...] ¿Qué es el amor sino el deseo desenfrenado del disfrute apasionado de abrazos furtivos y secretos? Y pregunto: ¿qué abrazo furtivo puede haber entre

¹⁴ Embora seguindo o modelo da *Ars Amandi* de Ovídio, a obra de Capellán distancia-se ideologicamente desta. Segundo Rodríguez Santidrián, «en el texto de Ovidio el hombre, el Señor, emplea el arte del amor para seducir a las mujeres y gozar de ellas. En el tratado del Capellán, sin embargo, la situación es la contraria, la mujer es la figura dominante, el hombre un alumno que ha de ser instruido con esmero hasta que se convierta en la pareja adecuada a su señora» (2006: 12).

marido y mujer, cuando se afirma que se pertenecen mutuamente y que sin miedo al reproche pueden realizar sus mutuos deseos?» (2006: 116-117)¹⁵. Temor e ciúme tornam-se assim também essenciais na conservação e aumento do amor, entendido por Capellanus, essencialmente, como desejo passional. Segundo I. P. Coulano, «l'occultation de l'amour représente un des éléments essentiels du rituel érotique. Dans ce processus d'éloignement volontaire de l'objet de l'amour, éloignement qui produit la suspension indéfinie de l'accomplissement du désir, il faut voir un des secrets de la tradition occidentale» (1984: 40).

O que motiva o lamento poético é a tensão entre o temor e a esperança, proporcionada pela incerteza de levar a sedução a um final feliz. A impossibilidade de realizar o amor associa-se, por um lado, ao código de aperfeiçoamento moral cortês, que valoriza a virtude da castidade do amador, considerando o sofrimento por amor enobrecedor, por outro lado, a perspectiva de não-realização do amor contribui para uma intensificação dos efeitos da paixão, pois que a intensidade do desejo é tanto maior quanto menores as possibilidades de ser saciado.

Face à morte iminente por amor, a súplica de um galardão à mulher amada surge nesta tradição poética como elemento configurador de um processo de conquista que abarca vários estágios – do amante: tímido, suplicante, enamorado e aceite¹⁶; da atitude da amada: dar esperanças, dar um beijo, fruição dos abraços e entrega total (cf. Capellán, 2006: 50). A mulher é dadora de salvação e pede-se-lhe que, em vez de ser cruel, se apiede do amante sofredor. Como sugere Ruiz, «La dama de los cancioneros no es sólo 'obra maestra de Dios' por su belleza y sus valores morales; también es elevada a la categoría de un dios al ser la única capaz de remediar al amante]» (2000: 115). É o que se pode verificar na estrofe final de uma cantiga de Diogo Brandam, em que se entrelaçam, no jogo conceptista, os vocábulos «compaixam», «piadade», «devaçam», na súplica de um «remedeo» («galardam» que se opõe a «perdiçam») à dama detentora do «poder» de salvar o trovador (cf. CGGR (1990), vol. II, 359, p. 244)

A superioridade da dama relativamente ao amante vem a ser também um dos aspectos centrais da lírica stilnovista. A *belle dame sans merci* é convertida pelos poetas italianos na *donna angelicata*, sendo que o serviço amoroso se traduz num culto fortemente espiritualizado e desprovido de preocupações carnavais. A mulher é «guia espiritual de su

¹⁵ Esta noção reflecte uma perspectiva largamente difundida nos meandros do amor cortês provençal, que surge como resposta à doutrina católica, que entende que o excesso de desejo entre casados é considerado uma forma de adultério. Apesar de ser posta na voz de várias personagens masculinas dos diálogos escritos por Capellanus, no final da obra conclui-se que o amor também pode existir no casamento (*ib.*: 118).

¹⁶ Segundo um «salut d'amor anónimo» (1246-1265), estas são as quatro situações possíveis em que se pode encontrar o amado: «fenhedor», «pregador», «entendedor» e «drutz» (Rodado Ruiz, 2000: 16).

amante en la búsqueda del Ser Supremo y graciosa otorgante de la nobleza de espíritu» (R. Ruiz, 2000: 27). É o que observamos em autores como Guido Cavalcanti e Cecco d'Ascoli:

Io so dal terzo celo trasformato
in questa donna, ch'io non so' chi fui,
per cui me sento ancora più beato¹⁷

A angelicalidade da dama define-a, por consequência, como princípio espiritual e sublime, sendo que o amor que leva à beatitude do «terzo celo» transcende os limites da sensualidade. Panofsky, analisando o modo como a descrição da beleza feminina determina a definição stilnovista do amor como algo de inefável, cita um verso de «Dona me prega», famosa canção de Cavalcanti, para reforçar a ideia de que, para estes autores, o amor «non si puo conoscer per lo viso» (Panofsky, 1995: 94).

A possibilidade de divinizar a mulher, glorificá-la em termos religiosos, e de fazer da experiência amorosa um caminho de aperfeiçoamento do enamorado, ponto de convergência da tradição provençal com a stilnovista, retomado quer pelas tradições trovadorescas posteriores quer pela poesia renascentista de influência neo-platónica, é concebida de acordo com a noção de que amando a mulher se ama a Deus. A idealização da figura feminina constitui por isso um marco decisivo na definição do amor cortês como fonte de um aperfeiçoamento moral, que, próximo do ideário do misticismo cristão, passa pelo despojamento do amante. Dignas do louvor prestado à divindade, as mulheres «deben ser causa y origen de todos los bienes» (Capellán, 2006: 127).

Em face da subsistente controvérsia dos historiadores da literatura sobre um entendimento das relações da *religio amoris* do amor cortês com o amor cristão¹⁸, concordamos com Serés quando aponta para o facto de que «es preciso relacionar al ‘amor cortés’ [...] con el concepto progresivamente elaborado por los grandes pensadores cristianos [...], pues, ya predomine en ellos la *caritas*, ya el *eros*, en sus escritos – y en los de los poetas medievales – no sólo se refleja la citada alienación del amante en el amado, sino también la idea de que “todo amor humano es un amor de Dios que se ignora”» (2006: 91)¹⁹.

¹⁷ Fragmento de poema de Ascoli citado por G. Serés (1996: 93).

¹⁸ Enquanto Denomy e Étienne Gilson crêem que a poesia trovadoresca opera uma sublimação do amor carnal, críticos como M. Lazar, P. Dronke e K. Whinnom defendem que o fundamento do amor cortês se encontra na paixão amorosa, sendo central a ideia de possessão física (cf. Serés, 2006: 89-90).

¹⁹ De acordo com Serés, o conceito de amor que subjaz ao lirismo provençal assenta ainda numa conjugação da *caritas* bíblica com o conceito aristotélico-ciceroniano de amizade. Cícero considera o amigo como outro eu, ou como a metade do meu eu (cf. 1996: 42). O conceito foi cristianizado nos séculos IV e V, servindo a S. Ambrósio para explicar a *caritas* cristã. Já no século XIII, assimilado à *caritas*, passa a designar a relação entre homem e mulher, sendo utilizado por Aquino na fundamentação do matrimónio. Opondo-se à poligamia, ele

Um ensaio recente de Arthur Green esclarece o modo como vê a intersecção dos planos do amor divino e do amor humano que ocorreu na Idade Média²⁰, demonstrando que a par da espiritualização da figura feminina (humana) ocorre um movimento de «sensualização», por assim dizer, da entidade divina. Green salienta, a propósito disso, a centralidade dada, por exemplo, no pensamento de Bernardo de Clairvaux, ao amor corpóreo a Cristo (cf. 2008: 205, nota 99).

Os temas da poesia provençal estão ainda vivos na poesia do século XV. O poema de Jorge Manrique (1440-1479), «De la profesión que hizo en la orden del amor», enumerando os ideais de virtude que o amante, vestido com o hábito da ordem do amor e numa atitude de continência, desenvolve, prova a assimilação tardo-medieval dos motivos ligados à conceptualização da *religio amoris* trovadoresca.

Porque el tiempo es ya pasado
y el año todo cumplido,
después acá que hube entrado
en Orden de enamorado
y el hábito recibido,
porque en esta religión
entiendo siempre durar,
quiero hacer profesión,
jurando de corazón
de nunca la quebrantar.

Prometo de mantener
continuamente pobreza
de alegría y de placer;
pero no de bien querer
ni de males ni tristeza,
que la regla no lo manda
ni la razón no lo quiere,
.....
que quien en tal Orden anda,
se alegra mientras viviere.

[...]

En lugar de castidad
prometo de ser constante;
prometo de voluntad

vem a ser, portanto, segundo o filósofo, uma forma de amizade (*ib.*: 95). Julgamos ser digno de nota, na definição ciceroniana da amizade, o facto de se aproximar, até certo ponto, da noção de amor contida no mito do andrógino: o amor faz de dois, um.

²⁰ Diz Green: «É o século quer das Cruzadas quer dos romances de trovador, um tempo em que a noção de *busca* pessoal é idealizada tanto nas esferas do romance secular quanto na do sagrado. O herói/cavaleiro em busca de sua dama, assim como o monge à procura do amor de Deus, ou da graça da Virgem, ambos foram descritos por mais de um estudioso da época como diferentes manifestações do mesmo espírito» (2008: 190-191).

de guardar toda verdad
que ha de guardar el amante;
prometo de ser sujeto
al amor y a su servicio;
prometo de ser secreto,
y esto todo que prometo,
guardarlo será mi oficio.²¹

Em conformidade com o código do amor cortês, o poema de Manrique espelha a aceitação do martírio a que os enamorados se submetem, jurando sujeição e obediência total ao serviço amoroso: manter o «bem-querer», independentemente das circunstâncias, é sempre mais importante do que qualquer recompensa proporcionadora de prazer e alegria. Também a guarda do segredo de amor é um dos aspectos decisivos no seu credo amoroso. Visto como necessidade imperiosa por San Pedro, no *Sermón* (cf. 2005: 242), a manutenção do segredo vem a ser um dos temas principais de *Cárcel de Amor* (1492).

Exemplo paradigmático da expressão dos efeitos do amor na tradição sentimental, a paixão de Leriano por Laureola, em *Cárcel de Amor*, abarca o duplo aspecto da fidelidade inquebrantável à amada e da irracionalidade que, na impossível reciprocidade do amor, encontra na morte o seu único modo de realização. Realização que, diga-se, aqui, não é mais do que testemunho de fé («Y así quedó su muerte en testimonio de su fe» (San Pedro: 2005: 149). A acentuar a expressividade deste acto está o gesto que o antecede: Leriano rasgou as cartas de Laureola, colocou-as dentro de um copo e «bevióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad» (*ibidem*). Em nota à sua edição do *Cárcel*, Casanova chama a atenção para o facto de alguns autores, tais como Chorpenning (1980) e Gerli (1981), verem neste gesto um tipo de comunhão (cf. 2005: 149, nota 149), denotando a dimensão teológica do serviço amoroso nesta obra.

De forma análoga, Calisto, protagonista da tragicomédia *La Celestina* (1499) – segundo alguns autores, personagem criada no intuito de parodiar a *religio amoris* bem como a personagem de Leriano (cf. Severin, 2005: 31) – professa o seu amor por Melibea, como se se tratasse de uma crença religiosa: «¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo» (Rojas, 2005: 93). Calisto compara ademais a visão da sua amada ao deleite da contemplação divina: «los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo en el acatamiento tuyo» (*ib.*: 86).

Contudo, a fixação em Melibea faz já ressaltar aspectos de um amor doentio, preso da cogitação obsessiva na figura da mulher amada. A sua paixão é paradigma literário da

²¹ J. Manrique, *Poesía* (2004), 5, p. 78 e ss..

aegritudo amoris, também conhecida como *amor hereos*, enfermidade que tem origem numa corrupção da imaginação, de acordo com os tratados naturalistas. Segundo as perspectivas moralistas destes tratados, neste caso, não há qualquer hipótese de retirar a venda ao Cupido: o amor é definitivamente causa de turvação do amante. Muito pelo contrário, os tratadistas neo-platónicos italianos, e com eles muitos poetas de quinhentos, aspiram a esse amor visionário que se constrói a partir da purificação dos sentidos, com vista a uma abstracção intelectual propiciadora de conhecimento.

1.3.A teoria platónica do amor no Renascimento

Na sumarização das perspectivas que entendem o amor humano como fonte de um aperfeiçoamento que aproxima o homem de Deus não podemos deixar de tomar em consideração os tratados de amor escritos em Itália, no último quartel do século XV e na primeira metade do século XVI.

Redigida algumas décadas depois de Ficino e Bembo terem publicado os seus diálogos, a *MM* distancia-se da primeira novelística sentimental como possível receptora da nova sistematização das doutrinas platónicas levada a cabo por estes autores, ousando aliar os elementos ditos medievalizantes às novas perspectivas filosóficas que chegam a Portugal a par da redescoberta dos mais antigos poetas italianos: Petrarca e Dante.

Operando uma síntese entre as concepções naturalistas do amor, a teologia e a filosofia platónica, os tratadistas de amor italianos dividem-se em duas «escolas» principais: a ficiniana, ou florentina, e a bembiana, ou veneziana. A primeira é mais «académica», apresentando um ponto de vista teológico-metafísico, a segunda manifesta-se «más empeñada en justificar y dignificar el amor humano, ya sea ilustrándolo con ejemplos extraídos de los poetas, ya acercándolo al amor sacro» (Serés, 1996: 207). Sublinhe-se o facto de estas obras, de acordo com o espírito renascentista, oferecerem uma valiosa compilação de saberes transactos, da idade clássica à medieval, não dispensando as concepções poéticas do amor que as precedem. Para descrever em termos gerais a doutrina neo-platónica vigente entre os poetas renascentistas, socorrer-nos-emos maioritariamente, neste ponto, da sistematização que dela faz Castiglione, colocando-a em paralelo com as perspectivas presentes no *Fedro*, de Platão.

Il Cortegiano, de Baldassare Castiglione, insere-se na corrente iniciada com *Gli Asolani*, de Bembo, cuja primeira edição é de 1505. Outorgando à mulher o papel de guia do homem até à divindade, os diálogos de Bembo são devedores não só da tradição platónica, como também da apropriação que Petrarca fizera desta, inserindo mesmo poemas do aretino

como *exempla* na sua obra. Castiglione, traduzido pela primeira vez em Espanha em 1534, por Boscán, é conhecido dos primeiros autores portugueses que tentam fazer poesia ao jeito da escola italiana. O artigo de Pinto de Castro, «Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo», refere as leituras que poetas como Sá de Miranda e António Ferreira faziam de Bembo e de Boscán, entre outros autores (cf. 2004: 68-69).

Fazendo sobressair a concepção do amor humano como via de ascensão pela *scala perfectionis* que dá acesso ao amor divino, o tratado de Castiglione estabelece uma clara distinção entre o amor vicioso e o amor virtuoso. O verdadeiro cortesão deve fugir da vileza do amor vulgar, fazendo uso da razão, que o ajudará a afastar-se «del ciego juicio de la sensualidad», despertado no momento da visão da beleza da amada:

cuando viere a alguna mujer hermosa [...], luego a la hora que cayere en la cuenta y viere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué que la mueve y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar a cada punto nuevo mantenimiento al fuego, debe luego proveer en ello con presto remedio, despertando la razón [...] y cerrando así las puertas a los deseos [...] así entonces, si la llama de fuego cesa, cesará también el peligro (Castiglione, 2008: 496).

Neste fragmento, ainda que indirectamente, Castiglione parece querer responder ao Condestável D. Pedro de Portugal. Na *Sátira*, ao referir o processo de enamoramento como movimento das potências orgânicas, o autor português constata o aprisionamento sensitivo que nele ocorre²². Segundo ele, recorde-se, esse aprisionamento inicia-se logo que é despertado o gozo da visão. Castiglione, no seio do arrebatamento e «transporte» que a visão da beleza proporciona, a que se segue, segundo a sua descrição, o introduzir da figura contemplada nas entranhas – tópico conhecido na tradição lírica renascentista como «pintura da amada na alma» – , aconselha antes o rápido refrear dos desejos (presos que estão ao deleite dos sentidos) pela acção da razão.

Central nesta descrição do processo de enamoramento é o despertar da paixão com base numa relação especular entre os olhos que lançam «espíritos» uns aos outros, acendendo assim o fogo arrebatador do desejo nos enamorados. A ideia de transmissão de um fluxo de beleza de olhar a olhar está já presente no *Fedro*. Sócrates, ao explicar o papel dos olhos como intermediários (porque veículos da beleza) entre amante e amado, no processo de reconhecimento mútuo em que consiste o enamoramento, diz que o amado, ao aceitar a companhia do amante, se torna vulnerável à «vaga do desejo» que deste provém. Esta, «canalizada em abundância para o amante, penetra dentro dele uma parte, e a outra, uma vez

²² Cf. ponto 1.1. da presente parte desta dissertação, pp. 17-18.

repleto, transborda para o exterior. E, qual vento ou um eco que, ressaltando nas superfícies lisas e sólidas, regressa ao ponto donde partiu, assim o fluxo vindo da beleza regressa de novo ao jovem belo através dos olhos que são a entrada natural da alma. Penetrando nela, excita-a e irriga-lhe os canais de saída das penas, impele o brotar da plumagem e enche de amor, por sua vez, a alma do amado» (Platão, 1997: 255c-d). Esta noção de reflexo serve também a Santo Agostinho na explicação do conceito de *caritas*. Segundo Serés, o bispo de Hipona traduz em termos cristãos a lei do espelho descrita no *Fedro*. O amor e a piedade de Deus para com o homem, em suma, a *caritas*, surgem como fonte (divina) que desperta no homem o desejo de se unir a Ele, «porque la voluntad no es una facultad que pueda encenderse autónomamente, siempre es activada por una fuerza superior» (1996: 94).

Gostaríamos de destacar, em Castiglione, o enfoque dado ao controlo do desejo neste processo de elevação humana pelo amor. Este só poderá ocorrer se a alienação do enamorado, preso que está da visão da amada, isto é, da sua beleza física, der lugar a um movimento de interiorização que visa contemplar a beleza divina. Um degrau à frente do objectivo que o tratado de Capellanus idealizava para a relação entre homem e mulher (desenvolver virtudes morais e de cortesia), Castiglione propõe que, uma vez neste estágio de alcance do amor, o perfeito cortesão, «aunque se pueda ya tener por un enamorado muy próspero [...] en comparación de aquellos que están enterrados en la miseria del amor vicioso», não deve contentar-se e ficar por aí (Castiglione, 2008: 503). Aconselha, por conseguinte, que

pase más adelante, siguiendo su alto camino tras la guía que le llevará al término de la verdadera bienaventuranza; y así en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo por contemplar aquella outra hermosura que se ve con los ojos del alma (*ib.*: 503-504).

Castiglione, pela voz da personagem de Bembo, segue o ensinamento deste mesmo autor, de acordo com a lição platónica. A beleza divina começa por ser contemplada pelo entendimento particular e, num posterior estágio de perfeição, a embriaguez do amor conduz a alma ao entendimento universal, «adonde el alma, encendida en el santísimo fuego por el verdadero amor divino, vuela para unirse con la natura angélica» (*ib.*: 505). Assim, só quando se liberta dos laços terrenos, a alma começa a entrever a «verdadera hermosura angélica» (*ib.*: 504). Note-se que, de forma análoga, no *Fedro*, a noção do amor como fruto da inspiração divina, força incontrolável que catapulta o processo que leva à subjugação quer do apetite sensível quer da parte racional da alma, simbolizados pelos dois cavalos dirigidos pelo auriga (insolente e dócil, respectivamente), é explicada pelo conceito de loucura amorosa, o quarto tipo de loucura concedida pelos deuses. Esta arrebatada o amante, fã-lo «descura[r] os assuntos

terrenos» (Platão, 1997: 249d), mas tem como propósito levá-lo ao conhecimento da Verdade, fazê-lo desenvolver as qualidades da justiça e da sabedoria²³.

Subindo pela escada que tem como degrau mais baixo a sombra da beleza física até ao patamar mais elevado onde mora a celestial, o perfeito cortesão poderá assim contemplar com os olhos da alma a beleza divina e compreender todas as coisas inteligíveis. Segundo esta perspectiva, o alcance da verdadeira cortesia pressupõe, por conseguinte, não só o desenvolvimento das ditas qualidades morais, mas também a posse de um certo tipo de conhecimento intelectual. O processo de aquisição deste é descrito segundo a noção mística de «rpto da alma», que, por seu turno, pressupõe quer o alheamento dos amantes quer a sua morte, dir-se-ia, iniciática, e que permite a sua transformação um no outro. Atente-se pois no elogio ao amor com que a personagem de Bembo termina o livro de Castiglione:

nosotros de nosotros mismos enajenados, como verdaderos amantes, en lo amado podamos transformarnos, [...] en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida, como ya murieron aquellos santos padres, las almas de los cuales tú, con aquella ardiente virtud de contemplación, arrebataste del cuerpo y las juntaste con Dios (*ib.*: 508).

A doutrina platónica do amor, ressystematizada pelos tratadistas italianos, vem a constituir o ideal de amor renascentista, pese embora o facto de a dicotomia entre um amor sujeito aos olhos corporais e um amor que vê para além do sensível já estar disseminada entre Petrarca e os stilnovistas.

A lírica camoniana espelha bem a aspiração humana a este ideal, assim como a frustração perante a dificuldade de sublimar intelectualmente o amor, ou seja, de chegar ao amor como contemplação pura do espírito. Na Ode VI pode constatar-se a presença da noção do desejo como força propulsora do processo de conhecimento de que fala Castiglione:

Pode um desejo imenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma o fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto,
e purifique em tanta alteza o esprito
com olhos imortais
que faz que leia mais do que vê escrito²⁴

Poder-se-á dizer, de acordo com o que sugerem as palavras de Camões (1524-1580), que a um desejo infinito só a infinitude da perfeição pode bastar?

²³ A loucura amorosa é o quarto tipo de loucura divina, sendo, tal como as outras (mântica, profética e poética), concedida pelos deuses (Platão, 1997: 244a-245c). É dela que se gera o amor filosófico de que fala Diotima no *Banquete*.

²⁴ Camões, *Lírica Completa III* (2002), p. 86 e ss..

Na esteira do debate renascentista sobre o amor, os *Diálogos* de Hebreu questionam as teorias sobre o amor que lhe são contemporâneas, o que não pode deixar de se relacionar com a tentativa de uma conformação do platonismo com a lei mosaica. Segundo esta obra que pretende em três diálogos versar sobre a essência, origem e universalidade do amor, todos os seres estão subjugados às leis unitivas do amor, através das quais Deus sustenta e governa o universo. Por isso, a experiência do amor, podendo assumir diferentes formas de manifestação, de acordo com o potencial de cada um (*amor bestial, amor humano, amor honesto*), atravessa os vários estágios da criação, sendo que o seu fim último é o deleite que pode advir da união com a coisa desejada e da qual se carece («o amor em todas as criaturas é sinal de falta, até nos seres celestes e espirituais, porque todos têm falta da sua perfeição divina e todos os seus actos, desejos e amores são para se aproximarem dela o mais possível» (Hebreu, 2000: 267)). Essa falta espelha, em última instância, o desejo das criaturas de serem perfeitas, sendo que a fruição unitiva com Deus é o fim mais elevado do amor. Fundado no movimento desiderativo, que, de acordo com o discurso de Filon, é tanto das coisas não possuídas como das possuídas, o amor é sempre «desejo de alguma coisa» (*ib.*: 237), não se podendo dissociar, por isso, da dimensão incontrolável do desejo.

De acordo com o neo-platonismo renascentista, o amor humano surge assim como um reflexo do amor divino, sendo um estágio no caminho de aperfeiçoamento do homem.

2.O amor profano: a perspectiva naturalista do amor erótico-passional

2.1.O amor como desequilíbrio psicofísico

A explicação aristotélica do fenómeno do amor, complementada pela visão médica de Galeno, conjuga-se, já na Idade Média, num *corpus* tratadístico que agrupa todo um saber fisio-psicológico em voga até princípios do século XVII. Nomes como os de Alberto Magno e Avicena, recompiladores da tradição médico-aristotélica, figuram entre as referências de alguns Padres da Igreja, bem como de poetas medievais. As teorias que comentam vêm a ocupar um lugar central nos tratados de amor hispânicos de quatrocentos, marcando ainda presença nas obras dos pensadores neo-platónicos posteriores, tais como Ficino.

Três aspectos fundamentais determinam a perspectiva aristotélica do amor. Ele é considerado um móbil na consecução da «mais natural de todas as funções de todo aquele ser que é perfeito», que «consiste na sua capacidade em conceber um outro ser vivo semelhante a

si mesmo [...]. A isso aspiram realmente todos os seres» (Aristóteles, *De anima*, 2001: livro II, 415a-415b); tem origem na sensação, resultando a sua existência do olhar (*Idem*, *Ética a Nic.*, 2006: livro IX, XII, 1171b32); como os restantes estados de alma (ardor, doçura, cólera, ódio, temor), é considerado uma afecção, susceptível, por isso, de produzir «uma espécie de paixão» no corpo (*Idem*, *De anima*, 2001: livro I, 403a) e influenciando todo o processo cognitivo em que estão envolvidas as várias faculdades da alma que operam sobre os dados dos sentidos: fantasia, memória, intelecto.

O movimento que tem origem na percepção sensorial prossegue com a transmissão das impressões desta à fantasia. Ao contrário da percepção, a faculdade da imaginação tem o poder de gerar, recriar a imagem percebida (o fantasma) sem que seja necessário o objecto da visão estar presente. Esta possibilidade de recriação deve-se ao papel da memória, que, como armazém de imagens, apoia a imaginação e permite que o intelecto cumpra também a sua função. Segundo a lição do *De anima* (2001: livro III, 431b e 432a), a faculdade cogitativa serve-se da imaginação para inteligir as suas formas. Mesmo quando especula, o homem tem de recorrer a algum tipo de imagem.

Na *Vita Nuova* de Dante Alighieri, é perceptível a assimilação do conhecimento naturalista das potências da alma e das transformações psicossomáticas que o amor opera no ser humano. Marca presença no relato do enamoramento de Dante por Beatriz a enumeração de vários aspectos implicados neste processo fisiológico que abrange vários estágios, desde a *visio* à *cogitatio*. São eles, «spirito animale», «spiriti sensitivi», «spirito del viso», «spirito naturale» (cf. Dante A., 1985: II, pp. 2-4).

Em consonância com as referidas etapas da *visio* e da *cogitatio*, Capellanus refere a importância da reflexão obsessiva sobre o objecto do amor como determinante no seu nascimento e conservação na alma humana:

Esta pasión innata [...] procede de la visión y de la contemplación. No basta cualquier reflexión para hacer surgir el amor. Se necesita una reflexión obsesiva, pues una reflexión serena no suele volver a la mente y, en consecuencia, el amor no puede nacer de ella» (2006: 31).

O amor é comparável à loucura, ou à embriaguez, na medida em que os processos fisiológicos (pneumáticos) implicados nestas etapas do enamoramento conduzem a uma ofuscação da razão humana²⁵. A excessiva cogitação, recriação fantasmática do objecto

25 Segundo a síntese da teoria naturalista do amor feita por Serés, «El amor [...] sería un impulso que, nacido del corazón, se expande por todo el cuerpo merced al pneuma, que es el principio vital del organismo, fuente del calor animal y que, vinculado a la sangre, determina la constitución física y mental del individuo. [...] La visión

amado, pode conduzir, traduzindo segundo a terminologia de Avicena²⁶, ao sobrepujamento da *virtus aestimativa* pela crescente actividade da *virtus memorialis*. A primeira tem a função de purificar as imagens das intenções não sensíveis, tais como a bondade e a maldade, filtrando intelectualmente os acidentes materiais conduzidos pelo *pneuma*, numa sorte de purificação que termina só quando a *virtus humana rationalis* «se considera ‘informada’ por el fantasma completamente puro; vale decir: en el acto de intelección o contemplación la forma ya está desnuda» (Serés, 1996: 69). A segunda, retendo essas intenções não sensíveis, ao devolver a imagem para a *cogitatio*, conserva os acidentes materiais que «producen las perturbaciones psíquicas propias de la enfermedad de amor (el celeberrimo *amor hereos*)» (*ibidem*).

Segundo o médico árabe, a doença de amor é considerada uma variante da melancolia, resultando da acumulação excessiva da bÍlis negra no organismo. Vejamos sumariamente como a questão da melancolia, inicialmente vista de um ponto de vista estritamente médico, vem a obter representatividade na poesia e na prosa.

No *Problema XXX, I*, atribuído a Aristóteles, editado na obra *Saturno y la Melancolía*, de R. Kliblansky *et alia* (1991: 42-53), estabelece-se uma diferença entre a melancolia produzida pela doença (bÍlis fria) e a melancolia natural (bÍlis quente), que, já no Renascimento, vem a associar-se à capacidade visionária do génio filosófico e artístico:

si la bilis negra, siendo fría por naturaleza y no superficialmente, se encuentra en el estado dicho, y si hay exceso de ella en el cuerpo, produce apoplejías, torpores, depresiones o ansiedades [...], los que poseen mucha bilis negra fría se hacen torpes y estúpidos, y en cambio los que poseen mucha bilis caliente son exaltados y brillantes o eróticos [...]. Muchos también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis [...] y así es como se elevan las sibilas y los adivinos y cuantos están inspirados por los dioses, cuando son así no por enfermedad sino por temperamento natural (*ib.*: 47-48).

É Ficino quem desenvolve a teoria de que homens com uma constituição melancólica são mais propensos a ter capacidades especulativas e proféticas. Na obra *De vita triplici* (1489), faz uma abordagem dos sintomas próprios deste carácter associado à influência astrológica do planeta Saturno (cf. Kliblansky *et alia*, 1991: 239-267). A chamada «‘mérencolie mauvaise’, que la mayoría de los autores del siglo XV y muchos de sus

de un objeto deseable origina en el sujeto un deseo que, alterando la temperatura interna del cuerpo por medio del pneuma y del corazón, desequilibra su estado psicofisiológico» (1996: 54-55).

26 Avicena (980-1037), médico e filósofo comentador de Aristóteles, cujas obras foram traduzidas para o latim na segunda metade do século XII, no *Liber de anima*, apresenta uma gradação quádrupla do funcionamento e localização cerebral das faculdades que intervêm no processo cognitivo e, por extensão, no processo de enamoramento: *sensus communis*, *virtus imaginativa*, *virtus aestimativa*, *virtus conservativa et memorialis* e *virtus humana rationalis* (cf. Serés, 1996: 67-68).

sucesores habían entendido meramente como un mal», passou então a ser reconhecida «como una fuerza intelectual positiva» (*ib.*: 239). A depressão e a ansiedade, por um lado, o erotismo por outro, surgem no reverso da noção ficiniana de *melancolia generosa*, constituindo-se aqueles como consequência de um desequilíbrio humoral que pode ter como causa a concupiscência, mais concretamente, o calor produzido pela excessiva imaginação do objecto desejado.

Sobre o *amor hereos* em particular falara já Ficino, no *Comentário ao Banquete* (1469). No discurso de Carolo Masurpini diz-se que «la fiebre del amor en la sangre, o sea, en la sangre melancólica» é sempre acompanhada de um pensamento, ou ideia fixa (cf. 1986: 210). Fundamentando a sua visão acerca do amor vulgar como uma espécie de fascinação, sustenta que «ninguno de vosotros se asombre si oye que un amante ha concebido en su cuerpo una imagen o figura del amado [...]. Este pensamiento vehemente conmueve los espíritos interiores y pinta en ellos la imagen de la cosa pensada» (*ib.*: 211-212).

Uma passagem de *The Knight's Tale* – inserido em *The Canterbury Tales* (1386?), de G. Chaucer –, em que se dá a conhecer a intensidade do pranto amoroso de Arcite, mostra bem em que medida a sintomatologia do «mal de amor» teve impacto na literatura medieval. Note-se, nos versos seguintes, uma súplica dos seus efeitos psicossomáticos:

Meat, drink and sleep – he lay of all bereft,
Thin as a shaft, as dry, with nothing left.
He pined away, his eyes were sunk and old,
Fallow his face, like ashes dead and cold,
And he went solitary, all alone,
And wailed away the night in many a moan;
And if the sound of music touched his ears
He wept, unable to refrain his tears.
So feeble were his spirits and so low,
So changed his very being, none could know
His voice, his very accents were in doubt;
And so for all the world he went about
Not merely like a lover on the rack
Of Eros, but more like a maniac
[Not oonly lyk the lovers maladye
Of Hereos, but rather lik manye]
In melancholy madness, under strain
Of fantasy – those cells that front the brain.²⁷

²⁷ G. Chaucer (1951), p. 62. Um estudo de J. Livingstone Loweres mostra que o termo *hereos* foi alvo de vários mal-entendidos, tendo sido substituído, desde a tradução de Speght para o Inglês moderno, em 1602, pela palavra «eros» (1906: 492-493) – a corrupção da versão em Inglês Médio é visível nos dois versos que destacámos. Os tratados médicos que descrevem as causas, sintomas e consequências da enfermidade atestam a proveniência da palavra *hereos* do latim *hēros*, *ois*, facto que traduz a sua relação com o carácter heróico atribuído à nobreza, mais propensa a sofrer dela. É o caso, por exemplo, do *Tractatus de amore qui heroycus*

Como afirma o narrador do conto, a doença dos amantes é provocada pelo humor melancólico, que assim enfraquece os «espíritos» (*pneuma*, o alento vital que está vinculado à circulação sanguínea), alterando as faculdades mentais e debilitando as físicas. Em conformidade com as palavras de Masurpini no *Comentário* de Ficino, também em Chaucer se refere a causa desta disseminação do humor da bilis negra: o facto de a fantasia do enamorado estar obsessivamente fixa no objecto amado.

Pertence a Bernardo Gordonio, professor na escola de Montpellier durante a segunda metade do século XIII, um tratado médico em que se explicam as causas do *amor hereos*, no qual figuram algumas das teorias dos médicos árabes medievais. Trata-se do *Lilium medicine*, que, começando a expandir-se já no século XIV, data que não pode deixar de se relacionar com a da escrita dos *Tales*, foi mais tarde traduzido para castelhano e teve repercussões na conceptualização da doença em vários dos tratados de amor hispânicos de quatrocentos. Como refere o seu autor, «el amor que hereos se dize es propia pasión del cerebro, e es por causa de la corrupción imaginativa» (*in* Cátedra, 1989: 215). No âmbito médico que aqui apresentamos, podemos notar pois como o já referido tópico da pintura da amada na alma tem um alcance que excede as fronteiras da elaboração poética:

Desta pasión es corrompimiento determinado por la forma e la figura que fuertemente está aprehensionada, en tal manera que quando algún enamorado está en amor de alguna muger, e assí concibe la forma e la figura e el modo, que cree e tiene opinión que aquélla es la mejor e la más fermosa e la más casta e la más honrrada (Gordonio, *in* Cátedra, 1989: 213).

Suspiros profundos e choro, palidez, jejum e vigílias intermináveis, prostração e esquecimento de todas as obrigações são algumas das consequências do «mal de amor». Todos estes aspectos são representativos dos efeitos do amor no âmbito da história literária. Está ainda por compreender até que ponto os autores quinhentistas estão a par do seu enquadramento no domínio médico e são influenciados, na caracterização das personagens enamoradas, por esse conhecimento. Sabemos que, na ficção sentimental, é um caso paradigmático de amante acossado pelo *amor hereos* o já referido Calisto, protagonista de *La Celestina*, que fica prostrado na cama, preso da visão deleitante de Melibea. O facto de a tragicomédia de Rojas ter sido forjada no seio do debate académico realizado em Salamanca na segunda metade do século XV, lugar em que as teorias naturalistas são matéria da prosa doutrinal, é suficiente para provar uma assimilação paródica das teorias médicas por parte

nominatur, de Arnau de Villanova (cf. Loweres, 1906: 497). Contudo, apesar da latinização, a origem do termo é duvidosa; «il pourrait dériver du grec érôs, par contamination avec hérôs» (Couliano, 1984: 41).

daquele autor. Em Chaucer, a referência à enfermidade desfaz todas as dúvidas quanto à recepção dessa influência. O mesmo não acontece com outros textos em que surgem várias alusões às causas e efeitos do *hereos*, sem que lhes seja atribuída qualquer relação com a enfermidade. No âmbito semi-narrativo da écloga, por exemplo, são vários os casos de amantes enlouquecidos devido ao desejo intenso que os leva a permanecer na contemplação da amada. Na Écloga I, ou de «Almeno e Agrário», de Camões, o muito figurar da pastora amada leva Almeno, «pastor desacordado», a sonhar com a sua presença, acreditando, por momentos, que toca o seu corpo (2002: 276, vv. 297-305). Antes do poeta português, Sannazaro, na *Arcadia* (1485-86), destacava já os pastores melancólicos, errantes e pálidos de tanto *cogitare*: «Ove sí sol con fronte exangue e palida/ su l'asinello or vaine, e malinconio/ con chiome irsute e con la barba squalida? / Qualunque uom ti vedesse andar sí erronico, di duol sí carco, in tanta amaritudine» (2004: VIII, 133). No romance de cavalarias, sobressai como exemplo da *aegritudo amoris* o caso de Amadis, que não conseguindo suportar a dor da rejeição de Oriana, se refugia na selva, convertendo-se no ermita Beltenebros.

2.2.A presença do naturalismo na génese da novela sentimental

A novela sentimental desenvolve em forma narrativa muitos dos conceitos e motivos da lírica cortês, reacendida na Península Ibérica dos séculos XV e XVI. A. Prieto, na introdução à sua edição do *Siervo Libre de Amor*, de Padrón, afirma que «La novela sentimental o cortés española nace en el *Siervo* como fusión de una poesia de cancionero y una narración caballeresca. Esos dos mundos, conciliados, dan la sentimental, que es un producto nuevo y no una de sus partes integrantes» (1986: 38, nota 44). Mas o parentesco quer com a lírica cortês quer, por outro lado, com a prosa do romance de cavalarias, não basta para sintetizar as influências que originam a ficção sentimental. Além de espelhar a adesão do seu autor ao código do amor cortês, em sintonia com o qual se enaltece a virtude de cortesia que o amor infeliz comporta, o *Siervo*, primeira novela sentimental atestada na Península Ibérica, manifesta um parentesco com o género do tratado de amor praticado em Castela a partir de meados de quatrocentos.

Cátedra coloca os primeiros passos da ficção sentimental no terreno doutrinal do tratado, género em que se observa o despontar do autobiografismo, traço visível em numerosas novelas. A observação de publicações feitas na passagem do século XV para o

século XVI permite concluir que aquelas «se percebían homogéneamente dentro de la categoría de los tratados de amores» (2001: 297).

Os tratados de feição naturalista apresentam o debate sobre o amor no âmbito pedagógico das disciplinas da faculdade de Artes do Colégio de São Bartolomeu, em Salamanca. Neste fizera escola, no século precedente, o Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, autor do *Libro de Buen Amor* (1330?), obra que evidencia as marcas da filosofia natural e moral que aí se ensinava. Convertendo essencialmente o amor em matéria de discussão, as obras de autores como Alfonso de Madrigal, *el Tostado*, Luis de Lucena e Francisco López de Villalobos estão longe de constituir *artes de amar* como a que nos oferece o *De amore* de Capellanus, que reflecte a pertença ao contexto cortesão, em muitos aspectos oposto ao académico. Tendo como objectivo primeiro explicar as causas naturais do amor carnal, de acordo com a lição do *De anima* (engendramento e conservação da espécie), obras como *Breviloquio de amor e amiçia* (1436-37), de Madrigal, e *Tratado de como al hombre es necesario amar* (1495-97), de um anónimo salmantino, rapidamente se apresentam como compilação de histórias de amantes dos tempos antigos (provenientes da tradição bíblica e mitográfica), que cumprem a função de exemplificar as teorias dos seus autores, alertando para os malefícios do «fero amor».

Em termos gerais, o amor é visto como «loca et sin razón impetuosidad» (Madrigal, *in* Cátedra, 2001: 17), afirmando-se que «es nesçesario al que propia e verdaderamente ama que algunas vezes se turbe» (Anónimo, Cátedra, 2001:55), facto comprovado pela sujeição de homens e mulheres de alta estirpe às suas leis (Sansão, Aquiles, Fedra). Ao tratadista, seguindo a tradição ovidiana dos *Remedia Amoris*, cabe expor uma série de remédios possíveis para atenuar a ferocidade deste sentimento.

Atentemos com maior detalhe no tratado de Madrigal. Segundo ele, o amor libidinoso é causado em nós pela natureza, não se distinguindo nisso os homens dos animais. Em ambos, Deus coloca uma centelha que inclina a engendrar: «Et porque nunca puede aver movimiento alguno sin prinçipio moviente, fue necçesario que para la comixtió carnal, la qual era en los animales así como camino para engendrar, oviesse algúnd prinçipio ençendiente o inclinante. Este prinçipio es el amor, por el qual todas animalias perfectas con grande impetuosidad se muevan a la comixtió carnal» (Cátedra, 2001: 16). Contudo, o homem é mais propenso a enlouquecer de amor do que os animais, o que se deve ao facto de, no seu caso, a atracção pela formosura poder ser o móbil do desejo de copular.

Uma vez mais em sintonia com a doutrina aristotélica, o comprazimento da visão e da imaginação condiciona o aparecimento do amor no homem. Segundo Madrigal, «Los que se mueven por vista o imaginación de la figura alguna propriamente tienen movimiento de amor e son propriamente amadores, ca el bien concebido, que es la figura vista, e non la çentella de dentro [çentella carnal] los mueve» (*ibidem*). Estão contudo mais sujeitos ao sofrimento por amor, pois que é mais difícil de contentar a necessidade que brota destas faculdades do que o mero desejo de satisfação sexual. As considerações acerca das dificuldades que esta espécie mais elevada de amor coloca ao homem levam Madrigal ao terreno do *amor hereos*.

Um marco nas composições de que temos vindo a falar é a presença de exemplos e citações extraídas das obras de Séneca (século I), principalmente das tragédias *Fedra* e *Hércules enlouquecido*. Ao aristotelismo que explica as causas naturais do amor, acrescenta-se assim a perspectiva estoica acerca da paixão amorosa. Observem-se, por ora, alguns dos fragmentos das obras do filósofo latino que contribuem para delinear o conceito de amor dos tratados naturalistas.

Sobre o poder do amor ardente sobre todas as coisas, racionais e sem-razão, Madrigal, citando o livro I da *Fedra*, diz que «A todos somete la naturaleza del amor et non hay cosa libre» (Cátedra, 2001: 26). Força impetuosa, ele é visto como condicionador da vontade, privando o homem do arbítrio. Já na *Repetición de Amores*, de Lucena, o narrador afirma, também segundo a perspectiva senequiana, que o amor se evidencia mais nos meios abastados, devotados que são ao ócio e aos prazeres: «Amor, como dize Séneca en sus tragédias, no es outra cosa sino una gran fuerza del pensamiento y un blando calor del ánimo que se cria en los mozos por luxúria y ocio y grande habundancia de bienes» (Cátedra, 2001: 134).

Fora do âmbito dos tratados hispânicos, mas associada ao dealbar da tradição da novela sentimental na Europa, a *Fiammetta* (1343-44), de G. Boccaccio, obra que teve grande proliferação em Espanha e em Portugal e com a qual a *MM* apresenta nítidos pontos de contacto, reflecte também a influência de alguns dos pontos de vista estoicos. Podemos comprová-lo no seguinte excerto do capítulo I da novela. Apresentando uma parte da fala da ama de Fiammetta, nele se denuncia o engano das jovens apaixonadas relativamente à divindade do amor, bem como a tendência que este sentimento tem para despontar e habitar entre os múltiplos deleites de uma existência recheada de riquezas:

Voi, turba di vaghe giovini, di focosa libidine accese, sospingendovi questa, vi avete trovato Amore essere iddio al quale piuttosto giusto titolo sarebbe furore; e lui di Venere chiamate

figliuolo, dicendo che egli dal terzo cielo piglia le forze sue [...] Costui, da infernale furia sospinto, con subito volo visita tutte le terre, non deità, ma piuttosto pazzia di chi il riceve [...]. Ora non veggiamo noi Venere santissima abitare nelle piccole case sovenente, solamente e utile al necessario nostro procreamento? Certo sì; ma questi, il quale, per furore, Amore è chiamato, sempre le dissolute cose appetendo, non altrove s'accosta che alla seconda fortuna. Questi, schifo così di cibi alla natura bastevoli come di vestimenti, li delicati e risplendenti persuade, e con quelli mescola i suoi veleni, occupando l'anime cattivelle; [...] Noi veggiamo nell'umile popolo gli affetti sani; ma li ricchi d'ogni parte di ricchezze splendenti, così in questo come nell'altre cose insaziabili, sempre più che il convenevole cercano, e quello che non può chi molto può desidera di potere» (2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/P2.HTM).

No *Decameron*, o autor italiano expressa também a sintonia com a noção de que o amor tem origem nas inclinações naturais. No início da jornada IV, o autor, recordando a paixão de um jovem que fora criado em reclusão por uma leitora anónima, reconhece que, em face da beleza dela, «Para não vos amar nem desejar o vosso amor, é preciso ignorar, é preciso não sentir o poder das inclinações naturais» (Boccaccio, 2006: 312)

É do «fero amor», do amor dito sensual, cuja imagem mais representativa é o Cupido armado com as suas setas ardentes, que falam os tratados de Madrigal e de Lucena, na esteira da *Fedra*, de Séneca, e da *Fiammetta*, de Boccaccio. Na linha evolutiva que é possível estabelecer desde o filósofo estóico, passando pelo poeta italiano, até aos tratados castelhanos, alia-se à descrição dos efeitos do amor a explicação do fenómeno com base em razões naturais. Estas explicam, portanto, o poder de atracção que a beleza – tal com em Platão, o grande móbil do amor humano – exerce sobre o homem. A conclusão acerca do grau de destrutibilidade que os efeitos do amor infligem na vida humana (melancolia, turvação do espírito, privação da liberdade) leva à constatação de que é necessário evitar esses perigos. Quer os tratados naturalistas, quer Séneca exprimem, assim, um juízo crítico relativamente às consequências do amor, aconselhando o leitor a não se deixar arrebatar pela paixão: «Piensa, pues, quanto estás apartado de los mandamientos de Dios que, como devas a Dios de todo tu corazón amar, amas la criatura, y en aquélla pones todo tu amor y delectación, haziéndote idólatra» (Lucena, *in* Cátedra, 2001: 136).

A génese comum não é sintomática de uma coincidência ideológica entre a novela sentimental e o tratado de amor naturalista. Em ambos, os efeitos da paixão, minuciosamente observados, afiguram-se devastadores para o ser humano, é certo, mas, em muitos casos, a novela afirma-se pela «opción por una actitud polémica en contra las concepciones naturalistas del amor [...] para acogerse a una concepción propiamente cortés y poética» (Cátedra, 1989: 143-144). Nesta concepção ressalta o valor do sofrimento por amor como ideal de aperfeiçoamento humano.

II

A autora e a escrita do livro: considerações acerca de alguns motivos do prólogo

1. A piedade feminina e a fixação de um público para o «livrinho»

A história da *MM* inicia-se em estreito diálogo com as palavras do prólogo da *Elegia di madonna Fiammetta*, de Boccaccio, em cuja tradição a obra de Bernardim se insere²⁸. Procurando um mote que justifique o relato das várias histórias que preenchem o seu livro²⁹, a Menina, depois de aludir às causas do seu desterro num lugar distante do rebuliço do mundo (a separação do amigo), apresenta-se como redactora de eventos por si ouvidos, contos que lhe foram narrados por outrem e que a moveram à piedade pela semelhança com a sua própria experiência: «fui levada em parte onde me foram diante meus olhos apresentadas em coisas alheas todas as minhas angústias, e o meu sentido de ouvir não ficou sem sua parte de dor» (54-55).

O tema da piedade³⁰ pelos sucessos da vida alheia colocados diante dos olhos através do acto de narrar surge, no prólogo da *Fiammetta*, como forma de *captatio benevolentiae* das damas, as únicas capazes de verter lágrimas pelo infortúnio dos outros:

Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discuopre, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei. Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl'infortunii pie, priego che leggiate; voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorese, stimulate da molti disiri, nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime [...] (Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P1.HTM).

28 Para um entendimento global das relações entre a novela de Boccaccio e a de Bernardim, leia-se o ensaio de J. Malaca Casteleiro, «A Influência da Fiammetta de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro» (1968).

29 Consideramos que até que se inicie a narração das andanças da Menina pelo vale («Neste monte mais alto de todos ...» (58)), estamos perante a estrutura textual de um prólogo. Nesta parte do texto, a autora declara as razões que a levam a escrever e faz alusões ao possível público do seu livro. Muitos dos temas lançados nesta parte irão ser retomados no início do diálogo entre as duas mulheres, onde se introduz, por sua vez, o conto de que a Dona é narradora em segundo grau. Prólogo, continuação do monólogo da Menina e diálogo constituem assim a estrutura tripartida do preâmbulo da *MM*, que observaremos nesta secção de forma global.

30A piedade assume diferentes matizes na *MM*, consoante o contexto em que se insere. Aqui tratar-se-á exclusivamente da noção de compaixão da parte do público das histórias. Noutro ponto do nosso trabalho, focaremos o papel da piedade no enamoramento.

É para as damas, de natureza tão oposta à «acerbità» masculina, que Fiammetta, a típica amante inflamada abandonada pelo seu consorte, escreve o seu «libretto». Espera que as mulheres, sendo por natureza piedosas, se compadeçam de si, chorando em vez de rirem, como fariam os homens. A Menina, não incitando a que tenhamos piedade dos seus infortúnios, reporta-se, por seu lado, à piedade por si sentida ao ouvir histórias de amores infelizes vividas por outros, análoga à que sentiria por si, pois que também lamenta o amor perdido: «Ali vi então, na piedade que houve de outrem, camanha a devera de ter de mim» (55). Apesar de o seu livro se destinar unicamente a si própria, contrariamente ao de Fiammetta («pois não havia de escrever pera ninguém senão pera mim só» (*ibidem*)), ela alude aos seus possíveis destinatários: os tristes como ela («tamanha é a razão por que são triste» (*ibidem*); «Os tristes o poderão ler» (56)).

Os «tristes» são os únicos que poderão ler o «livrinho», à partida, por uma razão: são desprovidos de alegria. É significativa a advertência feita pela Menina, ao dizer que «Se em algum tempo se achar este livro de pessoas alegres, não o leam» (56). O intertexto com a *Fiammetta* é evidente, quando diz que aos alegres, «parecendo-lhe que seus casos serão mudáveis como os aqui contados, o seu prazer lhes será menos prazer» (56). O argumento da «mudança» é também apresentado pela heroína de Boccaccio, mas com o propósito único de apelar à piedade das donas, a quem pede que reflectam sobre a instabilidade dos seus estados actuais, para melhor equacionarem a eventualidade de uma tragédia futura e, assim, identificarem-se com o seu sofrimento (Cf. Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P1.HTM). De forma oposta, a narradora de Bernardim não quer ser causa de mágoa para os outros («assaz abastava nacer eu pera minhas mágoas, senão ainda para as doutrem» (56)), por isso, pede aos alegres que não leiam o livro, para que a sua felicidade não se torne tristeza.

Porém, se no princípio da argumentação a Menina exclui os alegres do público do seu livro, declarando que os tristes possuem os requisitos necessários para o ler, em seguida, jogando com as possibilidades de uma recepção masculina e feminina das histórias, acaba por advertir também os tristes para que não o façam.

Em causa está o facto de se considerar que só as mulheres são piedosas, enquanto nos homens impera o desamor: «Os tristes o poderão ler, mas aí não os houve mais homens, depois que nas mulheres houve piedade. Nas mulheres, sim, porque sempre nos homens houve desamor» (56). As mulheres, como piedosas que são, são também mais vulneráveis à tristeza. Além disso, concentra-se nelas todo o sofrimento do mundo, ou por serem vítimas do

desamor masculino, ou «pela desventura com que elas nascem» (56). Em consonância com as palavras da Menina, a Dona do Tempo Antigo afirma, já no contexto do diálogo entre ambas as personagens, que «não há tristeza nos homens, só as mulheres são tristes» (68). Por consequência, como a Menina não quer nem tirar o prazer aos alegres, nem aumentar a tristeza a quem sofre, fica assente que nem aqueles, nem estes, entre os quais se incluem apenas as mulheres, se contam entre os destinatários do seu livro. Dir-se-ia que a Menina se sente na obrigação moral de alertar o público feminino para o perigo da sua leitura, manifestando, desta forma, a sua solidariedade e cumplicidade com ele, mesmo sabendo que, por serem simultaneamente tristes e piedosas, as mulheres são quem melhor poderia entender as suas palavras: «Mas para elas não o faço eu, que, pois que o seu mal é tamanho que se não pode confortar com outro nenhum, é para as mais entristecer. Sem-razão seria querer eu que o lessem elas» (56).

No diálogo com a Dona, coloca-se novamente a hipótese de as histórias contadas poderem aumentar o sofrimento de quem as ouve. No entanto, em contradição com o discurso anterior da Menina, aqui alude-se à possibilidade de se folgar com a sua audição. Como diz a jovem: «Não tomeis daqui que não folgarei de ouvir a história, porque isso podera ser se não fora de tristeza, para que eu vou já achando o tempo curto, tanto folgo com ela. Por isso, contai-a, senhora, contai-a, pois é triste» (66). A Dona, respondendo à Menina, confessa também o seu comprazimento na dor que advém de ouvir contos tristes: «Coitada de mim [...], que para me magoar busco ainda desaventuras alheas, como que as minhas não bastassem» (*ibidem*).

A piedade pela dor alheia é apresentada como decorrente dos laços de afinidade que ligam a «autora» àqueles com que depara no vale, entre os quais se encontra o rouxinol, cujo canto triste parece também evocar a dor de ausência de que sofrem as mulheres – sobre o canto, morte e desaparecimento da ave na corrente, refere a Menina: «ainda que por a desventura daquela avezinha fossem causadas minhas lágrimas, lá ao sair delas foram juntas outras minhas lembranças tristes» (61). Similarmente, a relação com a Dona baseia-se nesse mútuo entendimento que brota do contacto entre dois seres que partilham a mesma condição: «que eu sou molher como vós, e segundo sigo vossa presença, vos devo ainda ser muito conforme, porque me pareceis ser triste» (63).

Ser mulher e triste, viver na solidão e no lamento da perda de um ser amado (lembremos de que a Dona perdera o seu filho, levado para longe, tal como o amigo da Menina) é quanto basta para que a partir do encontro entre as duas se abra um canal de comunicação

frutífero, fundado na identificação que propicia a piedade pelo outro. Nesta noção de identidade se baseia o conceito aristotélico-ciceroniano de amizade, que pretende que o amigo é outro de mim mesmo. A questão da piedade, tal como é abordada pela Menina no prólogo, aproxima, em certa medida, a função do relato das histórias de cavaleiros e donzelas, que constituem a matéria sentimental do romance, da finalidade catártica atribuída por Aristóteles, na *Poética*, à imitação na tragédia: suscitar o terror e a piedade tem como objectivo a «purificação dessas emoções», naqueles que assistem à representação (1990, Cap. VI, § 27). A piedade, também na *MM*, é uma emoção despertada pela identificação do auditório com a dor posta em cena.

Podemos dizer que o tema da piedade feminina vs. desamor masculino, inspirado na *Fiammetta*, é alvo de uma nova abordagem. Não é às mulheres, dotadas da tristeza e piedade necessárias à sua compreensão, que se dirige o «livrinho». Depois de afirmar o solipsismo da sua escrita e de expor as razões que a levam a não escrever para os tristes, com cujo sofrimento se solidariza, a Menina afirma que «Para ãa só pessoa podia ele ser», ou seja, aquele de quem está longe, a quem chama «Meu amigo verdadeiro» (56). Reconhece, contudo, que as suas palavras são levadas pelo vento e que a «não pode ouvir [aquele] a quem fal[a]» (57).

A piedade de ouvinte, no fragmento que corresponde ao prólogo, reporta-se assim unicamente à compaixão que a Menina sentiu ao escutar as histórias da Dona do Tempo Antigo, e não a hipotéticos leitores do seu «livrinho», como acontece na *Fiammetta*. A «autora» define-se como redactora de histórias alheias, contos que lhe foram narrados («escrever as cousas que vi e ouvi» (55)), invertendo aquela que a princípio parecia ser a sua principal intenção: escrever um relato autobiográfico, de natureza confessional.

2.A ausência

A *MM* distancia-se da *Fiammetta* também devido a um outro elemento decisivo: tem como «autora» uma mulher que lamenta a distância do seu amado, não por ter sido abandonada por ele, vítima da sua rejeição, mas por obra da fortuna e da «mudança». A Menina alude, com efeito, ao contexto de amizade em que se desenrolara o seu relacionamento. Dele diz-nos muito pouco, mas o essencial para deduzir que o seu sentimento difere do «súbito e inoppinato amore» por Pánfilo (Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P2.HTM), de que *Fiammetta* se fizera presa ardente: «sós

soíamos passar nossos nojos grandes, e tão pequenos para os de depois! A vós contava eu tudo» (56).

Adiante, aprofundaremos as relações entre amor e amizade na obra. Por agora, gostaríamos de assinalar que o lamento feminino pela distância do amigo/amado, realidade que desencadeia a escrita do «livrinho», é um motivo que enraíza a *MM*, quer na tradição da novela sentimental boccacciana, quer na das cantigas de amigo galego-portuguesas. Talvez o afastamento em relação à primeira aponte a maior proximidade relativamente à última.

Como afirma Guia Boni, num artigo em que rastreia os pontos em comum entre a *MM* e as cantigas de amigo, «Nel prologo vengono riproposti alcuni *topoi* della *cantiga d'amigo*: la tristezza della donna per la lontananza dell'amato, la dislocazione dell'uomo rispetto alla staticità della dona. È l'uomo a partire, per la guerra di *reconquista*, verso mondi ignoti, mentre la donna rimane in attesa, soffre, si strugge nel sentimento che più di ogni altro caratterizza l'area portoghese e galega, la *saudade*» (2002: 463-465).

Destacamos, pois, em consonância com estas palavras, a centralidade que assume na obra de Bernardim o tema da saudade, contíguo do motivo da ausência do amado. Acreditamos que não só se aplica ao bem que se perdeu, como no caso da Menina, da Dona do Tempo Antigo e de Lamentor, personagens relativamente às quais os efeitos da perda são mais profundamente desenvolvidos na obra, como também ao bem que nunca se alcançou, mas que ardentemente se desejou. A exposição dos meandros das vivências interiores de Binmarder e Avalor, na sua busca incessante do encontro/união com as respectivas amadas, evoca bem este segundo tipo de nostalgia, que constitui um traço característico, não já das cantigas de amigo, mas sim do idealismo que informa as cantigas de amor. Esta segunda modalidade da experiência da ausência remete, por sua vez, para a natureza do amor como sentimento catalizador de uma eventual unidade perdida. Paralelamente à abordagem da temática amorosa, alude-se na obra aos efeitos da saudade relativamente a um tempo ou a um lugar que já não existe, mas que é recordado como dotado de uma perfeição ideal (cf. 72).

A memória constitui um factor determinante da possibilidade, não só de evocar as histórias alheias, como também de evocar estados de espírito que trazem à lembrança experiências um dia vividas. O passado da Menina – o tempo perdido – é despertado no contacto com os vários elementos da natureza com que depara no seu percurso pelo vale. O episódio em que se narra o canto e morte do rouxinol desempenha um papel fundamental na evocação da perda do amigo. Comovida com o trágico acontecimento, a Menina declara que «depois que eu perdi outra cousa, não me pareceo a mim que chorasse assi de vontade» (61).

A presença do rouxinol associa-se, por um lado, à recordação do amado, por outro, ao lamento pelos desastres inevitáveis que a «mudança» impõe aos seres. A passagem da vida para a morte reflecte, pois, a condição de queda – «no maior canto, caio morto» (65) – que perpassa toda a existência. Irremediavelmente feita de perdas, a vida comporta a trágica possibilidade de se transitar da suma felicidade para o maior dos desesperos³¹.

Tudo é «lembrança de algum tempo que foi» (59), na existência solitária da autora. A experiência da ausência, no prólogo, e de forma geral, no preâmbulo, corresponde, portanto, também ao sentir da passagem do tempo, o lamento pelo passado perdido – o bem convertido em tristeza –, que só a recordação, e a escrita através dela, podem resgatar.

3. Engenho e dor

As palavras que dão e darão corpo ao «livrinho» são desde logo identificadas pela «autora» como fruto das mágoas que a trazem agitada: «as minhas mágoas oras me levam para um cabo, oras para outro, e trazem-me assi, que me é forçado tomar as palavras que me elas dão» (57). A agitação que estas produzem entra em contradição com o repouso necessário à empresa da escrita, como a Menina reconhece: «Bem sei que não era eu para isto [...], porque escrever algũa cousa pede alto repouso» (*ibidem*). Contudo, sem mágoas, sem «culpas», vocábulo que também utiliza para traduzir o estado de inquietação em que vive, não pode haver sinceridade no dizer. A Menina afirma assim a prevalência da verdade do sentimento sobre o factor inspiração, na narração que prepara, ao referir que «não são tão constrangida servir ao engenho como à minha dor» (*ibidem*).

A dicotomia dor/engenho³², que comporta a necessidade da dor para se falar da vida com verdade, surge já na obra de Chrétien de Troyes, em *Le Chevalier au Lion* (1177-1181).

³¹ Foi já notada por L. Neves a particularidade do papel de activação da memória desempenhado pela ave na novela (cf. 1996: 185). Mário Martins, por seu turno, sugere que o rouxinol é «símbolo da alma saudosa e distante que se fina de amor» (cit. por Neves, *ib.*: 201). Indo ao encontro da simbologia da saudade assinalada por este autor, gostaríamos de lhe acrescentar o atributo da passagem do tempo associado à ave. Atente-se, pois, a título de curiosidade, no simbolismo de que se reveste o rouxinol na cultura perso-arábica, em particular na obra do místico sufi Izzidin Al-Muqaddasi (século XIII), *Os segredos dos pássaros e das flores*. Aqui é atribuída ao rouxinol a ebriedade do desejo amoroso insaciável e a melancolia perante a passagem do tempo, que transforma a alegria em dor: «Soy un amante apasionado, ebrio de amor, devorado por la melancolía y consumido por la sed insaciable del deseo. [...] Cuando revoloteo en un jardín, murmuro sobre la aflicción que pronto vendrá a reemplazar a la alegría que allí reina. Si estoy en un lugar agradable, me lamento por su próxima ruína; si veo una pareja feliz, lloro por su separación. Porque nunca he conocido una alegría que dure mucho tiempo. [...] he leído estas palabras de sabiduría: “Esto también pasará”. ¿Cómo no lamentarse entonces ante tanta incertidumbre y tanta inseguridad, cómo no lamentarse ante una existencia siempre sometida a los cambios de la fortuna [...]?» (2008: 48-49).

³² Esta é reiterada em outros pontos da obra, como por exemplo na seguinte fala da Dona, comentando o uso de cantares pastoris por parte de Binmarder: «Muitas cousas sabia meu pai suas que arremedavam a pastor e tinham cousas de alto ingenho, ou mais verdadeiramente de alta dor...» (110).

Nas palavras que introduzem o romance de Yvain, o autor refere-se ao declínio do Amor e da cortesia, como consequência da conversão do Amor em matéria de ficção: «Certains racontaient des histoires, / tandis que d'autres parlaient d'Amour, / des tourments et des supplices / [...]. Car ceux qui, autrefois, faisaient profession d'aimer / méritaient qu'on les appelât courtois, vaillants, généreux et honorables. / Mais à present Amour est matière à fiction, / parce que ceux qui n'en ressentent rien/ dissent qu'ils aiment, mais ils mentent» (1994: 711-712). Quem não serve à dor, neste caso, aos suplícios do amor, mente, limitando-se a contar histórias, sem sentir. A capacidade de amar é assim associada, não só à cortesia, mas também à sinceridade exigida aos poetas, que, sem ela, não farão mais do que inventar histórias desprovidas de sentimento. Nas letras portuguesas, é um exemplo paradigmático de denúncia da oposição entre a sinceridade da dor e o fingimento do prazer a composição de D. Dinis, «Proençaes soen mui bem trobar/e dizem eles que é con amor...» (cf. Nunes, *Amor*, 1972: LXXIII, 148).

A Menina, apesar de declarar o quanto é constrangida a servir às suas mágoas, fazendo da escrita uma forma de desabafo – note-se que adiante descreve o livro como «pequeno penhor de meus longos suspiros» (58) –, depressa emite um juízo crítico relativamente à necessidade por si manifestada (assim como por todos os autores que glosam a dicotomia verdade/ficção) de enfatizar o quão real é o que escreve, ou o quão reais são as suas mágoas: «quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas, que o livro há-de ser do que vai escrito nele» (57-58). Com uma dor verdadeira ou falsa, o certo é que, uma vez posta por palavras, ela converte-se em matéria livresca e a autora terá de fazer uso do engenho para operar essa transformação. Com mais verdade ou com mais ficção, permanece a certeza de que a tristeza é a essência das histórias narradas. Ainda que convertida em ficção, representada por personagens que não existem, ela não deixará de ser o prolongamento, eco, da tristeza sentida pela «autora», que urge ser exprimida em algo mais do que suspiros. A função consolatória do narrado, por diversas vezes referida no texto, associa-se assim à necessidade de sinceridade subjacente à expressão da dor.

No jogo entre emissor e receptor de histórias que as duas mulheres protagonizam, jogo que leva à transferência da função de narradora de uma para a outra, uma conclusão parece certa: contar e ouvir, enfim, partilhar histórias tristes, servir-lhes-á de consolo. Como afirma a Dona, «Muito me aprouve achar-vos também amiga da tristeza, porque nos consolaremos ambas desconsoladas, que isto vai assi como quem é doente de ãa peçonha e cura-se com outra» (67). A dor ouvida, «peçonha», será, pois, útil para curar a dor sentida. Falar sobre o

sofrimento, desabafar as mágoas que se esconde no peito é, por sua vez, igualmente considerado um remédio para a dor feminina.

A função consolatória das histórias é um dos temas abordados por Juan de Flores, em *Grimalte y Gradisa* (1495), novela também herdeira de *Fiammetta*, que tem como intriga central a continuação dos amores da heroína de Boccaccio. Nesta, associa-se a função consolatória à rememorativa, no desencadear da narração das histórias dos tristes. Diz Grimalte a Fiammetta morta: «por más tu llanto recordar buscaré las istorias de los tristes que, passados deste mundo, nos dexaron consolaciones a los que agora presentes, las vidas de aquestos males, vemos perder» (Flores, 1988: 132).

Igualmente em sintonia com o que ocorre na *MM*, no preâmbulo da *Consolação às Tribulações de Israel*, de Samuel Usque, editada em Ferrara um ano antes da impressão da novela de Bernardim, os pastores que terão a seu cargo o relato dos sucessos da História do povo judeu, encontram no desabafo e comunicação da dor causada pela saudade o ponto de partida para a narração: «pela mor parte toda soydade he danosa, antes te roguamos muito que desabafes cõnosco tuas paixões, por que (sem duuyda) creo sentiras algũa melhoria em tua dor, que aos males he aliuiou a comunicaçam delles» (Usque, 1906: livro I, iii).

À semelhança do que acontece nestas duas obras, na *MM*, a consolação do sofrimento do próprio é talvez a mais premente gratificação pela dor sentida quer na narração quer na audição piedosa de histórias alheias. Ser consolado não significa libertar-se do sofrimento, mas constitui uma forma de pacificação e compreensão deste. Em conformidade com esta ideia, introduzindo a narrativa dos «desastres» do vale, a Dona refere que «inda que nenhum mal alheio possa confortar o próprio de cada um, parte de ajuda pera o sufrimento me é saber eu que antigo é fazerem-se as cousas sem razão» (65).

Desordenação e inacabamento são outros dois traços definidores do «livrinho», segundo a «autora». Duas características que imitam o jogo das mágoas, o sentir da tristeza que paira dentro de si: «Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas» (58); «arrecear de não acabar de escrever o que vi, não era causa para o deixar de fazer, pois não havia de escrever pera ninguém senão pera mim só, ante quem cousas não acabadas não havia de ser novo» (55). Estas afirmações acabam por justificar o que o leitor poderá constatar após a leitura do «conto dos dous amigos». No preâmbulo da obra, a Dona fala da morte por amor dos cavaleiros e das donzelas (cf. 71), que, no entanto, não chegamos a presenciar. A contradição entre o final anunciado e o final que, efectivamente, é posto em cena pode levar-nos às mais variadas especulações acerca do

significado do termo «morte», naquele contexto. Será que a Dona se refere a uma morte metafórica? O certo é que o término abrupto das histórias narradas está em sintonia com a hipótese de inacabamento prefigurada no prólogo pela Menina.

A necessidade de servir à dor, de dar um escape às mágoas através das palavras, dispensa a necessidade de construir ordenadamente uma história segundo os imperativos da *Poética* de Aristóteles³³. A história dos «dous amigos» – que tudo indica serem os amantes Binmarder e Avalor –, a que se acrescenta a história de Lamentor, revestindo-se de uma função exemplar, não pretenderá tanto demonstrar o desamor masculino, de que se fala no preâmbulo, como reflectir sobre o carácter excepcionalmente triste destes enamorados cuja existência se enlutou devido à ausência das amadas: «Neles só cuido que se encerrou a fé que em todos os outros se perdeu» (71). O relato espelhará, por conseguinte, a condição triste primeiramente atribuída ao sexo feminino, condição que se deve, sobretudo, à ‘profissão de amar’, modo de viver que, na *MM*, tal como acontece no fragmento analisado de Troyes, corresponde a um tempo passado, se tivermos em conta o que dizia o pai da Dona, lamentando o fim trágico dos dois cavaleiros: «que já a geração deles não havia aí» (*ibidem*).

O sofrimento pela ausência do amado, dor que urge consolar através do relato e audição piedosa de contos tristes, constitui o eixo em torno do qual se estabelece uma unidade temática entre as diferentes partes da novela. A narração das histórias por parte da Dona prova que também os cavaleiros estão sujeitos à experiência desse sofrimento, bem como aos temíveis desígnios do fado e da «mudança». Mais do que uma personagem ecoará ao longo do livro o lamento da Menina no prólogo: desde o canto do rouxinol, ao canto de Binmarder e ao de Avalor.

³³ Segundo Aristóteles, o mito trágico, para ser belo, deve obedecer a uma estrutura de composição que vise a imitação de uma acção completa, com princípio, meio e fim, e logo, uma, sendo que todos os seus acontecimentos se deverão suceder ordenadamente (cf. 1990, caps. VII, § 41-44 e VIII, § 46 e 49).

III

Amor, Vontade e Desejo: teses e conselhos na composição de uma *arte de amar*

Já foi notada por diversos autores a dimensão exemplar das histórias da Dona do Tempo Antigo. Cardoso Bernardes, chamando a atenção para a necessidade de se avaliar as interferências na *MM* do género do tratado de amor, sublinha que as várias histórias narradas «servem, afinal, de provas retóricas, de base de convalidação de uma doutrina da Vida e do Amor» (1991: 260). Na opinião do autor, a tese que estas provas convalidam é a da «separação forçada e inexplicada de dois seres que se entendem [...], por força de entidades poderosas contra as quais qualquer tentativa de resistência se revela vã» (*ib.*: 248), entidades estas que o crítico identifica com a Sociedade e o Destino (cf. *ib.*: 244).

Jorge A. Osório, por sua vez, insere a finalidade exemplar das histórias apresentadas na *MM* no âmbito dos paradoxos da lírica cortês: «O que está por trás das duas exemplares histórias de amor, que a Dona não chega a ter oportunidade de acabar, embora anuncie o seu desfecho trágico, é o paradoxo característico da poesia cancioneril, segundo o qual viver amando é fonte de dor» (2004: 375). A novela de Bernardim afirmaria assim uma noção repetidamente sublinhada nos cancioneiros: o amor, alvo de uma busca incessante por parte do ser-humano, é-lhe, inevitavelmente, causa de sofrimento.

Misto de tratado de amores ou, se quisermos, *arte de amar*, e de romance sentimental, não diremos que há uma, mas sim várias teses no romance de Bernardim. Algumas propõem-se definir o amor e o desejo, outras assentam determinadas perspectivas acerca do enamoramento, pontos de vista espalhados ao longo de toda a obra, sobretudo no discurso da Dona, que vão sendo fundamentados através das diferentes ficções sentimentais. No nosso entender, essas teses não apontam para a afirmação de uma moral pré-estabelecida, um conceito de amor delimitado, como ocorre, por exemplo, em *Grimalte y Gradisa*, de J. de Flores. No final desta obra, a heroína Gradisa chega à conclusão de que a vida enamorada é fonte de danos e de enganos, que são consequência da mundaneidade da paixão (cf. 1988: 139). E, em face do final trágico dos amores de Fiametta e Pánfilo, que constituem para si «un espejo de doctrina con que vea que con vos [Grimalte] a mí conviene fazer» (*ib.*: 9), decide alhear-se de qualquer intenção amorosa, afastando de si o enamorado Grimalte. Uma das lições que retira acerca do amor vai ao encontro da perspectiva sobre o desamor masculino defendida no preâmbulo da *MM*: «más ligeramente las mugeres se engañan, en especial amando, que no los hombres donde no ay amor» (*ib.*: 154).

Na *MM*, apesar da dimensão sentimental trágica, o amor não surge como culpado dos males humanos, abrindo-se espaço à reflexão sobre os matizes que assume na existência. Não conformando essas reflexões com uma moral prévia, o texto de Bernardim reflecte no entanto pressões constantemente exercidas sobre o que o sentimento amoroso tem de mais arbitrário e irracional, aspecto que se relaciona com a importância que a vontade individual assume no processo de enamoramento. No desfiar das máximas que, uma vez coligidas, atestam o intuito do autor de elaborar, em certa medida, uma *arte de amar*, a problemática da «obrigação» é inserida no questionamento do modo como os cavaleiros se enamoram das donzelas. Vejamos, em primeiro lugar, como a definição do amor, da vontade e do desejo se associa à composição dessa *arte*.

1. Amor e Vontade

Como verificámos na primeira parte do nosso trabalho, a conceptualização literária do amor foi levada a cabo, não raras vezes, atendendo a sistemas previamente elaborados: quer o alegorismo da figura do Cupido, quer a codificação da sintomatologia do amor cortês são fontes onde se pode colher uma definição daquilo que, à partida, excede as fronteiras do convencionalismo. Bernardim Ribeiro, despindo a sua obra de elementos mitológicos, desafiando a tentativa do leitor de reconhecer nela este ou aquele sistema filosófico, propõe-nos uma definição do amor que tira partido daquilo que este sentimento tem de mais arbitrário e indefinível. Para isso, serve-se, indirectamente, da descrição dos efeitos do enamoramento nas suas personagens e, directamente, e é isso o que nos interessa neste capítulo, de vários comentários iminentemente teorizadores.

Na história de Lamentor e Belisa, pela voz do Cavaleiro da Ponte, o amor é definido, desde logo, como oposto à razão: «O amor demasiado [...] não vive em terra de razão» (79). Ainda que através de outras palavras, esta sentença é corroborada pela Dona, no diálogo com a Menina, indagando aquela, «Mas ao amor, quem lhe porá lei?» (101). A impossibilidade de pôr lei no amor traduz igualmente o seu carácter desregrado e, por isso, difícil de conter pelo arbítrio humano.

As referências ao fenómeno amoroso não se esgotam na aplicação do termo «amor». «Bem-querer», «vontade», «desejo» são conceitos dispostos contigualmente àquele, esclarecendo em que medida é percebido pelo autor como algo que escapa à razão humana. A sua presença na obra contribui assim também para o definir.

Comentando o fracasso dos meios utilizados por Aquelisia para ganhar o amor do cavaleiro que viria a chamar-se Binmarder, a Dona profere uma sentença em que reforça a perspectiva começada a delinear no episódio do Passo da Ponte: amor e vontade são uma e mesma coisa («o amor que é, senão vontade?» (100)). A vontade é, à semelhança do amor, seguindo o raciocínio da Dona, algo que «não se dá nem toma por força» (100-101), o que explica por que razão não se lhe pode impor qualquer lei. Através da noção de vontade – conceito que permite ao autor concretizar aquilo que à partida é de difícil definição, amplificando, consequentemente, as possibilidades de leitura do termo «amor» – , entendida na obra como factor instintivo a que se associa a vida³⁴, dá-se o mote para a apresentação de inúmeros exemplos que subscrevem um conceito-chave da *MM*: a irracionalidade do amor.

A análise da fala do escudeiro do Cavaleiro da Ponte em que refere a falta de reciprocidade por parte da Donzela do Castelo para com o amor do seu amo por ela, permite-nos entender o alcance do termo vontade na clarificação da força motriz que leva o ser humano a querer bem: «Mas meu senhor sobre todas as cousas do mundo queria bem a ãa donzela que não tinha pera ele mais armas que a fermosura, porque a vontade, segundo ela mostrou, nunca foi dele» (81). Só a formosura podia a donzela conceder, porque esta está ao alcance do olhar; a vontade, elemento fulcral da entrega amorosa, cuja dádiva assinala a posse do coração do amante por parte do amado, nunca foi dele.

Atentemos no modo como é compreendida a vontade em autores contemporâneos de Bernardim. Numa cantiga de Duarte de Resende, «vontade» opõe-se a «razão», à semelhança do que podemos depreender da leitura da *MM*. Porém, a obediência à vontade, entendida também como «paixam» que tolhe a liberdade do poeta, é fruto da sensualidade:

S'obedecera à rezam
e redestira à vontade,
eu vivera em liberdade
e nam tivera paixam.
[...]
Que seguir sempre razam,
e nam mil vezes vontade,
é negar sensualidade
cujo é o coraçam.³⁵

³⁴ Como é visível na passagem em que se narra a morte de Belisa, a vontade é a última coisa a perder-se quando desfalece a alma na morte: «com a alma se ia derradeiramente também a vontade» (98). Vontade e alma (*anima*) surgem assim associadas como faculdades vitais que são.

³⁵ Duarte de Resende, *CGGR* (1993), vol. IV, cant. 780, p.136.

É também no domínio do conceito aquiniano de *apetite concupiscível* (aquele «pelo qual o animal é levado a perseguir os objectos que lhe convêm e a fugir daqueles que lhe são nocivos» (Steenberghen, 1990: 122)) que Leonor Neves insere a noção de vontade presente na *MM*, diferenciando-a do verdadeiro amor, que não se cinge à fruição dos sentidos físicos. Diz a autora que o «amor nascido e alimentado apenas pelo desejo carnal, designado por vezes na *Menina e Moça*, como noutros textos da época, por “vontade”, é ilusório e efêmero» (1996: 227). Discordando da autora quanto à estrita associação da noção de vontade presente na obra com o plano sensorial do desejo amoroso, gostaríamos de colocar em foco um fragmento das *Sentencias sobre Amor* (1520), de López de Villalobos, sobre a relação entre a vontade e o amor:

El amor es una donación que se da, porque a quien tú amas ofrécesle y dasle tu amor; y este daslo de tu voluntad, que ninguno ama por fuerza. La voluntad no tiene mayor cosa que pueda dar que el amor, porque es dar su querer y darse a sí misma. Síguese d’aquí que a quien tú amas dasle tu voluntad. Y por quanto tu voluntad es tu señora, a quien tú sirves y por quien te mueves y te riges, síguese que a quien das tu voluntad le das a ti mismo (*in* Cátedra, 2001: 223-224).

A noção presente neste fragmento vai pois ao encontro da ideia de que a vontade é algo que se enraíza no impulso vital que o amante transfere no serviço amoroso, impulso que, como afirma a Dona, «não se dá nem toma por força» e que não se cinge unicamente ao apetite sensual. Esta ideia de transferência, cedência, da vontade é um dos motivos que sobressaem no romance de Avalor, em que se dá a conhecer em que consiste o bem-amar. Neste, os remadores dizem que só pode passar as águas frias do rio (e chegar ao objecto do amor), «Quem sabe que é bem amar / e quem a vontade pôs / onde a não pode tirar» (176, vv. 24-26).

A perspectiva de uma deslocação da «vontade» do amante para o objecto amado, que a ele fica presa, traz à colação o tópico sobre o qual se fundamenta grande parte do discurso sobre o amor no Ocidente europeu, cuja origem e influência na literatura analisámos na primeira parte deste trabalho (cf. ponto 1.1.): *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*. À luz deste ponto de vista, podemos dizer que, na *MM*, a vontade se relaciona com a vida que o amante coloca nas mãos do amado, morrendo para si mesmo e renascendo no amor por este.

Por conseguinte, cremos ser possível estabelecer uma oposição entre vontade (amor) e razão, na *MM*. Porém, ao contrário do que ocorre no poema de Resende, essa dicotomia não se traduz em sensualidade vs. razão. O conceito de vontade, neste caso, diz respeito a uma das

faculdades da alma cativa no serviço amoroso³⁶: ela dá-se de forma involuntária, independentemente do arbítrio do amante.

2. Vontade e Desejo

A perspectiva de Neves, no nosso entender, não podendo constituir uma generalização, tem contudo na *MM* um ponto de acolhimento. Na história de Avalor e Arima, comentando o desejo crescente do cavaleiro pela donzela, que faz que nunca se cansem seus olhos de a olhar, a Dona afirma que «com o desejo as cousas muito desejadas, ainda que se alcancem, assi o(s) satisfazem que o(s) acrecentam. Não é como vontade que, satisfazendo, se tira» (169-170). Ora, nesta distinção entre desejo e vontade é possível encontrar ecos da filosofia dos *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu, como assinala Neves, tecendo considerações acerca do sentimento que liga Avalor à Senhora Deserdada e do que o liga a Arima (cf. 1996: 226-227). Segundo o filósofo, o «amor é de duas espécies: uma, gera o desejo ou apetite sensual, pois quando o homem deseja alguma pessoa ama-a. Este amor é imperfeito, porque, sendo filho gerado pelo desejo, depende de princípio vicioso e frágil; [...] cessando o desejo ou apetite carnal por satisfação e saciedade, logo cessa totalmente o amor; [...] O outro amor é aquele do qual se engendra o desejo da pessoa amada, e não o inverso; antes, amando-se primeiro perfeitamente, a força do amor faz desejar a união espiritual e corporal com a pessoa amada» (Hebreu, 2000: 58)³⁷.

Hebreu explora a distinção entre verdadeiro e falso amor partindo da tese defendida pela personagem Filon, que afirma que o amor vem sempre acompanhado do desejo: «o amor, embora uma vez por outra seja de coisa já possuída, todavia pressupõe sempre certa falta dela, como se verifica com o desejo; e isto acontece, ou porque o amante ainda não tem união perfeita com a coisa amada (e daí o amor e desejo de união perfeita com ela), ou então porque, embora de presente a possua e goze, falta-lhe a futura fruição dela, e por isso a deseja. De maneira que, tudo bem considerado, amor e desejo são realmente uma mesma coisa» (2000: 236). A origem e alcance do desejo explicam a diferenciação entre os dois tipos de

³⁶ Na alegoria presente no *Cárcel* de San Pedro, a «Vontade» é um dos quatro pilares da prisão de amor. Assentando sobre a sua pedra-base, isto é, a fê do enamorado, cabe-lhes prendê-lo (os restantes pilares são «Entendimento», «Razão» e «Memória»); à «Vontade» é conferida a particularidade de ser chave da prisão, destacando-se pela capacidade de determinar a continuidade do querer (cf. 2005: 72).

³⁷ Sobre a utilização imprópria dos vários termos associados aos afectos em questão, diz o filósofo que «Embora [...] *amor*, *desejo*, *apetite*, *vontade* e outras palavras semelhantes se usem, muitas vezes, vulgarmente com o mesmo sentido, é claro que, quando for necessário falar com propriedade, alguma diferença haverá nos seus significados, de diversidade em alguns e de maior ou menor analogia noutros. É bem verdade que todo o amor é desejo, mas nem todo o desejo é propriamente verdadeiro amor» (Hebreu, 2000: 409).

afecto: na espécie puramente corporal, o amor é filho do desejo, já na outra, é o amor que engendra o desejo, por isso nunca cessa («este amor não cessa quando alcança aquilo que deseja, embora cesse o apetite e o desejo [...], nunca tem fim o perfeito desejo, que é o de gozar a união com a pessoa amada» (*ib.*: 58)).

Com efeito, o perfeito desejo nunca cessa. A Dona concluiu da imperfeição do sentimento de Avalor pela Senhora Deserdada, através da constatação da sua curta duração («por isso durou tão pouco como durou» (159)).

O desejo faz pois parte das duas espécies de amor, o que nelas difere é a presença do apetite sensual. Neste ponto, a perspectiva de Hebreu parece corroborar a visão da Dona. Assim, no caso do amor de Avalor por Arima, um amor que engloba o desejo de união corporal e espiritual, o desejo nunca cessa («ainda que se alcancem, assi o(s) satisfazem que o(s) acrecentam»). Em vez disso, quanto mais o cavaleiro a olhava, mais desejava olhá-la («não podia faltar os olhos dela como desejava» (169)). Já na ligação puramente física que o prendia à outra Senhora – aceitando que, no citado fragmento da *MM*, vontade diz respeito, somente, ao ímpeto sensorial («vontade que, satisfazendo, se tira») –, a vontade cessa logo que se satisfaz. Por essa razão, a narradora estabelece uma diferenciação entre os tipos de afecto que Avalor sente por ambas: «Tinha-te ãa preso o corpo, e a outra, quer queiras quer não queiras, te há-de ter preso o corpo e alma para sempre» (157).

O desejo é alvo de diferentes olhares ao longo da *MM*. Discutiremos essa diversidade adiante. Em seguida, veremos como o amor despertado no amante pela visão da beleza da amada se confronta, no seu íntimo, com a noção de dever moral, um imperativo da consciência que o faz hesitar, mas a que dificilmente cede.

3. Amor e Obrigação

São várias as situações em que a «vontade» despertada no momento do enamoramento se vê confrontada com os condicionalismos de um dever que tem de ser cumprido. Na quinta parte, atenderemos à incidência da problemática do dever de discrição feminino, assim como do contexto do código da cavalaria que regula a vida masculina, com a finalidade de perceber de que modo, na novela, a perspetivação de um freio moral imposto colectivamente condiciona a vida pessoal do enamorado. Paralelamente aos condicionalismos sociais, assistimos à encenação de um conflito interior vivido pelos enamorados, em certa medida propiciado pelas restrições que aqueles representam. É no confronto entre o serviço devido a Aquelisia e à Senhora Deserdada (obrigação de cavaleiro) e o fatalismo do amor por Aónia e

por Arima que se desencadeia o conflito entre vontade, análoga de amor, e obrigação no íntimo de Binmarder e Avalor, respectivamente. Vejamos que comentários este confronto sugere à Dona.

3.1. Binmarder

Quer na história do enamoramento de Binmarder quer na do enamoramento de Avalor se coloca em jogo a indecisão do cavaleiro entre um amor já existente e um novo amor. Com a finalidade de destrinçar o verdadeiro e o falso amor, Bernardim põe assim em cena o dilema da escolha. Na perscrutação das qualidades do perfeito amador, não podemos deixar de referir, recordando as regras do amor enumeradas no tratado de amor de Capellanus, que «Nadie puede estar comprometido con dos amores» e «Um nuevo amor ahuyenta al anterior» (2006: 229-230), situação que acaba por se verificar na conduta de ambos os cavaleiros.

Binmarder, sendo servidor de Aquelisia, ao contemplar a beleza de Aónia, enamora-se dela. De acordo com a lição do *Fedro*, a beleza é a causa do amor, sendo mesmo a coisa «mais digna de ser amada» (Platão, 1997: 250d). A paixão despertada pela visão de Aónia vem deitar por terra as condições que ligavam o cavaleiro a Aquelisia, dir-se-ia, condições baseadas nos laços de gratidão que obrigam um cavaleiro: «Vinha de longes terras buscar aquela aventura por mandado de ãa senhora que lhe queria bem a ele, mas ele devia-lhe mais do que lhe queria» (93).

Ainda recordando o *Fedro*, podemos estabelecer uma ligação entre o sentimento, por um lado de gratidão, por outro de interesse, que prende Binmarder a Aquelisia e a noção de amizade utilitária de Lísias, a que Sócrates opõe a loucura amorosa.

De acordo com o discurso de Lísias, palinodiado pelo de Sócrates, o amor só pode trazer má conduta e danos, não actuando os amantes de livre-vontade, mas «sob o impulso da necessidade» (Platão, 1997: 231a). Lísias privilegia a qualidade da temperança na obtenção do mérito pessoal (*ib.*: 232d) e defende uma conduta de concessão de favores, como caminho para chegar ao reconhecimento e proveito públicos: «talvez seja conveniente conceder os favores, não aos que os desejam com veemência, mas a quem é capaz sobretudo de dar em troca gratidão» (*ib.*: 233e-234a). O ideal de sabedoria defendido por Sócrates, como é evidente, vai de encontro a qualquer expectativa de proveito individual. Uma das etapas do processo de subida da *scala perfectionis* pelo amor baseia-se no rompimento com as convenções sociais: o amante embriagado no delírio amoroso, angustiado ao mesmo tempo que se enche da alegria da reminiscência do belo, «a ninguém estima tanto como à pessoa

amada [...]; a perda dos bens por negligência considera-a de nula importância; e os costumes e boas maneiras [...], a todos menospreza» (*ib.*: 252a).

Em conformidade com esta oposição, Leão Hebreu, pela voz de Fílon, abordando a questão da origem do amor, estabelece uma diferenciação entre os dois cupidos presentes na tradição poética: aquele que é filho de Vénus e Marte e aquele que é filho de Diana e Mercúrio. São ambos imagem do desregramento e falta de moderação da paixão amorosa, porém, o primeiro relaciona-se com o amor às coisas deleitáveis, o segundo com o amor ao útil. Enquanto um prende o homem ao deleite dos sentidos e da imaginação, o outro «é o amor do proveito que torna os homens escoteiros, como se voassem para a sua aquisição» (2000: 326).

De que forma se pode estabelecer um paralelismo entre estas duas formas de relacionamento humano e a oposição que surge na *MM* entre um sentimento de gratidão motivado pela obrigação e o amor-paixão?

Aquelisia, além de ter endividado Binmarder com obras (cf. 99), facto que contribui para o fazer sentir-se obrigado perante ela, representa também a possibilidade de um matrimónio rico para o cavaleiro, porque «era d'alto sangue e herdava terras onde ele podia repousar os derradeiros dias» (102). Obrigação e gratidão são pois os factores que o prendem, e os únicos com que pode retribuir o seu amor, cuja melhor recompensa são os bens mundanos que o cavaleiro recebe desta senhora. Daí que, pensando de si para consigo, «quando se lembrava do que Aquelisia lhe queria, parecia-lhe sem-razão deixá-la» (99). Vivendo o conflito interior entre beleza e obrigação (ou razão), acaba por ser mais forte a primeira. Binmarder, deixando-se levar pelo prazer da contemplação da beleza de Aónia, ainda indeciso, considera que «parecia desamor não lhe querer bem» (99)³⁸.

A fruição da beleza é causa e finalidade do amor, dado que, além de desencadear o enamoramento através dos olhos, a sua lembrança impele o enamorado a desejar retornar ao deleite que lhe adveio no primeiro contacto com ela. A contemplação da formosura apresenta-se como a única paga para o amor, uma vez que através dela o amante sacia em parte o desejo de união com a amada, facto que motiva a recordação das palavras do pai da Dona: a

³⁸ A oposição entre amor e desamor aparece pela primeira vez no diálogo entre Lamentor e o Cavaleiro da Ponte («o amor nunca perdoará desamor» (81)). Parece haver, com efeito, uma necessidade de obedecer ao amor, por parte dos cavaleiros, como se o desamor fosse um pecado a evitar. No tratado *Repetición de Amores*, de Lucena, surge esta mesma dicotomia, atribuindo-se ao amor o valor do ouro, metal de que são feitas as setas de Cupido. Esta relação com o ouro justifica duas qualidades do amor benéficas à vida humana: a conservação da espécie e a aquisição de virtudes morais por parte daqueles que amam («Ansí fue el amor; ca es mejor que el desamor, como convenga a conservaci3n de la naturaleza; desamor no haze algo para conservaci3n, mas por contrario [...] seg3n los vulgares piensan, el amor mueve los mancebos a alguna claridad de nobleza e de virtud humanal» (*in* Cátedra, 2001: 121)).

«fermosura [...] de só a ver se pagava (100)». Noutro ponto do texto, a narradora considera a possibilidade de ver a amada como um pequeno contentamento para os enamorados, desejosos de obter mais dela do que a simples visão: «aquele contentamento que a vista dos olhos dá àqueles que de mais carecem» (110). São vários os casos na *MM* em que os enamorados fixam o olhar no lugar onde esperam que a sua amada apareça, ou, inversamente, no ângulo de visão em que, em determinado momento, os seus olhos não a puderam mais alcançar (cf. respectivamente, para Binmarder e Avalor, pp. 165 e 167).

A obrigação, enquanto móbil de um relacionamento, não poderá obter no amor uma forma de retribuição («fora vencida a obrigação como cousa que lhe não vinha de direito o pago no amor» (*ibidem*)), mas tão-só na gratidão, que, como vimos, se opõe à espontaneidade do amor originado no belo. Este último dispensa toda e qualquer retribuição que não seja a da união com a própria beleza.

3.2.Avalor

À semelhança do que dissera sobre Binmarder e a sua relação com Aquelisia, a Dona alude novamente, já na história de Avalor e Arima, à diferença entre um sentimento que é forçado pela gratidão, ou pela obrigação que se sente relativamente a uma determinada pessoa (neste caso a Senhora Deserdada, que é necessário proteger e livrar da injustiça que lhe havia sido feita), e o sentimento que brota espontânea e fatalmente no coração do amante, ou seja, o amor verdadeiro, paixão entendida como duradoura:

Quem quer bem a algũa pessoa, que lho ela quer ou porque ela faz por onde lho queiram, logo leixa de lho querer como falecem os meos por onde, mas quem o quer só por o querer ou por quem o quer, a este não pode nunca de todo falecer o querer, e ainda que o contrairo pareça, alonga-se, mas nunca se tira nenhum amor (159).

O dilema entre vontade e obrigação vivido por Avalor surge clarificado no sonho com a Donzela Delicada, através do recurso à alegoria do castelo conquistado (cf. 157). A partir das palavras da misteriosa donzela podemos depreender que na batalha do amor se opõem duas forças aparentemente simétricas, no íntimo daquele que ama: numa, o amor é objecto do querer, sendo forçado por ele (vontade «por amor forçado dada»), na outra, o amor constitui-se como sujeito que força o querer («vontade [dada] por força d'amor»).

O castelo conquistado representa a situação em que se encontra Avalor face aos dois amores que dividem o seu coração. Por um lado, foi tomado pela Senhora Deserdada, que o forçou com os seus «meos», tais como as «feições grandes» e «graça» (156), que despertaram

os sentidos físicos do cavaleiro, aliados à obrigação que tem para com ela; por outro lado, entregou-se a Arima «só por se querer dar», isto é, sem que nada o obrigasse a tal. Em suma, no primeiro caso, o amor forçado pelas obrigações e outros «meos» gera a vontade (o desejo), enquanto no segundo caso, é a própria «força d' amor» que gera a vontade. Citando novamente Hebreu, o perfeito amor «é aquele do qual se engendra o desejo da pessoa amada [...], a força do amor faz desejar a união espiritual e corporal» com esta (2000: 58).

Assim, para conquistar Arima, Avalor não teve de fazer qualquer investida, sendo que o seu amor por ela surge como fruto da visão da sua beleza física e moral («só por o querer ou por quem o quer»). Nada além do desejo de se unir a ela força ou justifica este sentimento.

Em ambos os casos se trata de uma «vontade de se dar». A diferença reside no facto de o sentimento que prende o cavaleiro à filha de Lamentor ultrapassar o plano do desejo físico, abrindo-se ante si um horizonte espiritual que decorre de uma atracção alheia às coordenadas da esfera dos deveres, bens e prazeres efémeros: «Tinha-te ãa preso o corpo, e a outra, quer queiras quer não queiras, te há-de ter preso o corpo e alma para sempre» (157). O sentimento que Avalor nutre por Arima ascende portanto à dimensão imensurável do *amor da alma*, que, abarcando corpo e espírito, constitui um sentimento duradouro, por oposição à simples atracção física³⁹.

A distinção entre desejo físico e desejo simultaneamente físico e espiritual é essencial para determinar as emoções que dividem Avalor. A caracterização de Arima como mulher dotada quer da honestidade quer da beleza etérea de um ser angelical (cf. 149), em contraposição aos atributos algo rudes da Senhora Deserdada (cf. 156), contribui para reforçar a imersão do cavaleiro num nível de afecto que revela transcender não só a esfera do amor ao útil como também a do amor sensual.

A beleza da amada, mais propriamente, o deleite sentido na visão dela, quer no enamoramento de Binmarder, quer no de Avalor, surge como causa-primeira que engendra o amor no ânimo do amante. Até a contraposição do ideal de fruição do belo ao ideal de fruição do útil permite a Bernardim pôr em foco a sua visão sobre o carácter *a-racional* do amor, em paralelo com a perspectiva dos *Diálogos*. O perfeito amor, segundo Hebreu, apesar de engendrado pela razão, «logo após o nascimento já se não deixa mandar nem governar pela razão [...], mas recalcitra contra a mãe e torna-se [...] tão desenfreado que redunde em

³⁹ Como é sugerido no discurso de Apolodoro, no *Banquete*, o amor associado à Afrodite popular (o amor do corpo) distingue-se do associado à Afrodite celestial (o amor da alma), pela sua fraca constância: «aquele que ama alguém pela beleza do seu carácter, esse permanece fiel pela vida fora» (Platão, 2001: 183e).

prejuízo e dano do amante, porque aquele que tem sincero amor a si próprio se desama. Isto é contra toda a razão e obrigação, pois o amor é caridade e há-de começar de si próprio: o que não fazemos nós, porque gostamos mais de outros que de nós próprios!» (2000: 60).

Desenfreado, contra toda a obrigação e fundado na caridade, amor pelo outro que leva ao esquecimento, anulação do próprio: tamanha odisseia só poderá redundar no sofrimento do amante.

4.O desejo e os conselhos sobre como conquistar o amado

4.1.Reflexões acerca do desejo em geral

A problematização do desejo na *MM* excede em muito a consideração sobre as questões amorosas. Enquanto aspecto central da existência, o desejo é alvo de uma aproximação de carácter universalista que permite, sobretudo à «autora» do «livrinho», levar a cabo a indagação sobre as causas do sofrimento humano.

São várias as metáforas utilizadas na obra com o fim de perscrutar os desígnios do desejo. A natureza, isto é, os elementos da paisagem que a Menina observa e sobre os quais reflecte, desempenha um papel determinante nessa tarefa.

Depois de descer o vale, chegando ao ribeiro, a Menina busca as sombras das árvores para se proteger do calor. A distância a que elas estão leva-a a reflectir sobre a tendência sempre crescente do desejo humano face às dificuldades de chegar ao objecto desejado. A outra margem, lugar onde se situam as árvores frondosas, encontrando-se fora do alcance da narradora, é, ironicamente, a parte do vale a que mais deseja chegar. A autora conclui a partir desta situação que «era mais desejado tudo o que com mais trabalho se podia haver, porque não se podia ir além sem se passar a ágoa que corria ali mais mansa e mais alta que noutra parte» (60).

Mas a leitura dos sinais da paisagem, leitura do real-exterior em paralelo com o movimento de auto-reflexão que a Menina põe em prática, não termina por aqui. Também o penedo que divide e obstrui a corrente motiva uma comparação com os obstáculos à felicidade humana e à realização dos desejos inerentes a esta.

Atentando no redemoinho que a rocha provoca na água, a Menina observa que à semelhança do que acontece no domínio do destino humano, também o curso da natureza se baseia numa fricção que os seus constituintes impõem uns sobre os outros. Contemplar o «nojo» que o penedo provoca nas águas representa, apesar de tudo, para a Menina, uma forma

de aprendizagem, permitindo-lhe aceitar mais facilmente o seu próprio sofrimento: «estava ali aprendendo tomar algum conforto no meu mal, que assi aquele penedo estava ali anojando aquela ágoa que queria ir seu caminho, como as minhas desaventuras noutro tempo sóiam fazer a tudo o que mais queria, que agora já não quero nada» (60).

A proximidade entre o que se passa na natureza e a sua experiência pessoal propicia a reflexão: o nojo provocado pelo penedo que impede as águas de correrem fluidamente e assim chegarem mais facilmente ao seu destino equipara-se às desaventuras sofridas pela Menina, que tantas vezes a impediram de obter o que desejava. Perante o infortúnio, não mais desejar tornara-se uma solução.

Não podemos deixar de associar a ideia de obstáculo presente neste ponto do texto com o conceito de fado da obra. O destino é uma das causas da infelicidade humana, ou seja, da não realização do desejo. Tudo está de tal forma predestinado na vida, que é possível ao ser humano buscar, inadvertidamente, a sorte que lhe caberá («nunca me veo mal nenhum que eu já não andasse em busca dele» (55)), assim como são legíveis os sinais pelos quais Deus avisa o homem do infortúnio vindouro (cf. 60). Subjaz à ideia de «força» que explica a presença e acção do penedo no ribeiro – «imigo do seu curso natural que, como por força, ali estava» (60) – a noção de inexplicabilidade dos obstáculos que a «ventura» impõe à vida humana. Esta imagem permite a Bernardim jogar com a permeabilidade dos conceitos de lei da natureza («curso natural») e de lei do fado («como por força»). São ambas determinantes na vida humana, podendo associar-se, enquanto forças que seguem um certo determinismo cósmico. Ao contrário do que acontece com as águas do ribeiro, que, apesar da obstrução do penedo, voltam a juntar-se e seguem o seu curso natural, os danos sofridos pela «autora» não têm remédio: «parece que das desaventuras há mudança para outras desaventuras, que do bem não a havia para outro bem» (54).

À expectativa de alcance da felicidade humana, que depende de uma superação dos obstáculos à concretização do desejo, associa-se assim a ideia de luta, combate travado no íntimo do ser humano, entre o que tem/é e o que quer ter/ser. Aquilo que está em falta encerra um potencial de realização ideal que determina o movimento e a procura.

4.2.Desejo e conquista amorosa

A análise dos condicionalismos do desejo humano por parte da Menina contextualiza o debate acerca da importância dos obstáculos à realização do desejo no domínio do enamoramento, levado a cabo pela Dona do Tempo Antigo.

Não temos como provar que Bernardim pretende elaborar uma *arte de amar* na *MM*. Contudo, podemos verificar que o autor, ao enumerar pela voz da Dona várias máximas que constituem verdadeiros conselhos, não só para donzelas como também para homens, desenha nas entrelinhas da novela um esboço de uma *ars amandi*. Além das considerações acerca da natureza do amor verdadeiro (que nasce da beleza e só nela se basta) e das especulações sobre a sua relação com o desejo e a vontade, onde é notório o alcance tratadístico da obra, é possível destrinçar a introdução de um conhecimento acerca da acção feminina e masculina, no tocante à aplicação das regras de sedução.

Já vimos como no preâmbulo se sublinha a ideia de que a dificuldade atrai e aumenta o desejo. Esta noção é de extrema importância na elaboração dos preceitos sobre como conservar o amor inseridos no *De amore* de Capellanus. Neste, em consonância com a *Arte* de Ovídio, diz-se que «quanto mayor es la dificultad de dar y recibir caricias, mayor es la pasión y el ansia de amar» (2006: 186).

A Dona do Tempo Antigo, reflectindo acerca das características do enamoramento feminino e masculino, apresenta vários conselhos sobre como tirar partido do condicionamento psicológico que os obstáculos à realização do desejo representam na conquista amorosa. Ela começa por criticar a inabilidade de Aquelisia, que não soube fazer com que Binmarder se enamorasse dela. Desejando-o ardentemente, precipitou-se e não soube pôr em prática uma forma de sedução adequada: «Parece que lhe queria tamanho bem que não sofreo a tardança de o ir obrigando pouco a pouco, deu-se-lhe logo toda» (100).

Sendo um dos requisitos a que toda a mulher honesta deve obedecer, a ocultação dos sentimentos, até na sedução dos homens, é imprescindível: é mais fácil que os cavaleiros se enamorem das donzelas, se elas «não forem namoradas deles», do que se elas se apressarem a entregar-se-lhes, facto que apenas contribui para os fazer sentir em dívida («E esta só maneira poderão ter pera os namorarem, se não forem namoradas deles» (101)). Segundo a Dona isto acontece porque, de acordo com a distinção entre natureza feminina e masculina, «a eles prendem-nos esquivanças e boas obras a elas» (101). Aquelisia agiu para com Binmarder da mesma maneira que gostaria, ela e qualquer outra mulher, que ele agisse para a seduzir, isto é, com obras («obrigou tanto a este cavaleiro com cousas que fez por ele, que o endevidou todo nas obras»; «Coitadas das donzelas que, porque vêem que as namoram os homens com obras, cuidam que assi também se devem eles namorar» (100). As armas de sedução que utilizou não foram, portanto, as mais adequadas. É preferível que as mulheres apaixonadas finjam desinteresse a que se manifestem rendidas. Vejamos porquê.

A conquista dos cavaleiros passa por duas etapas. A primeira baseia-se na retribuição de um olhar, dir-se-ia, transmissor da fragilidade feminina que cativa o homem, e que comunica a receptividade à sua presença («ũa brandura d'olhos»). A segunda, em aparente oposição, consiste na simulação do desinteresse: «aspereza muita d'obras» (100). A «aspereza» funciona pois como forma de criar um obstáculo à realização do amor e, logo, de o fazer despertar e conservar. Na opinião da Dona, esta atracção pelo difícil de obter é própria da natureza masculina, muito dada à luta. Belicosos, os homens, por oposição às mulheres, brandas por natureza, são «tão rijos que parece não terem em muito senão no que trabalham muito» (100). Por isso, para que não se desmotivem, é necessário que as mulheres respondam ao seu interesse com modos esquivos.

Em *Grimalte y Gradisa*, aborda-se também a questão da indiferença na conquista do coração do amado. Numa fala da personagem Fiammetta sobressai a ideia de que a estima devotada a algo ou alguém é tanto maior quanto maior a dor sofrida para o alcançar: «Ninguna cosa se estima en más de la cantidad de la pena con que se alcança, aquéllas en más tenemos que más caras las ovimos. Y si yo a mi Pánfilo [...], en principio trabajara por desdeñarle, y él a mí más virtuosa juzgando, aquella muerte con que yo muero, aún a él agora padecer le convenía» (Flores, 1988: 35).

Em suma, para que os cavaleiros permaneçam ligados àquela primeira brandura do olhar, há que evitar entregar-se-lhes logo, como fez Aquelisia. Para que o desejo se conserve nos homens, é preferível fazê-los sentir a distância, fazê-los sofrer, obrigando-os a viver na esperança e imaginação daquilo que ainda não puderam concretizar de facto.

A imagem do «emparo» que tolhe o sol, usada pela Dona, ilustra bem o jogo da esperança e dos obstáculos, assinalando a sua importância no crescimento do amor: a esperança de obter o amor de Aónia, para Binmarder, «grande ajuda foi então pera acabar de confirmar ou de fazer muito grande o bem que lhe queria, porque isto vai como quando algum amparo tolhe o sol: se o toma em cheo, é muito maior a sombra que o amparo que a faz. [...] os estorvos que tolhem a cousa benquista fazem o amor muito maior do que elas são» (101). O afastamento de Aónia, o bem desejado pelo cavaleiro-pastor, apresenta-se-lhe assim como obstáculo à consecução da união amorosa. Porém, à semelhança do toldo que impede a profusão da luz do sol, que tomando-a de frente provoca uma sombra maior do que ele próprio, também esse afastamento faz que Binmarder sinta com maior intensidade o afecto que o prende a Aónia. Isto deve-se, com efeito, à existência da esperança, que surge depois do amor e do desejo e «tem por objecto uma coisa boa futura ou afastada» (Hebreu, 2000: 240),

determinando «os esforços para se aproximar da coisa boa que se ama» (*ibidem*). Ela é comparada pela Dona à luz solar, que, ainda que ocultada pelo toldo, permanece como afirmação da possibilidade de se alcançar o alvo desejado. Por mais pequenas que sejam, as «esperanças» criam no sujeito que deseja a dose de expectativa necessária para ultrapassar os obstáculos que entre si e a sua finalidade se interpõem, tornando esses obstáculos, ademais, motores de amplificação do próprio desejo. Por essa razão, a Dona refere que a esperança foi útil a Binmarder para confirmar o que sentia. Uma vez existindo esperanças – e note-se que a brandura do olhar é uma primeira forma de as conceder –, a distância entre o amante e a amada não constituirá uma verdadeira oposição ao amor. Em conjugação com os obstáculos, elas contribuirão para fazer a sombra (o desejo) muito maior do que o «amparo», motivando desde logo o amante para alcançar o seu objectivo.

Esta perspectiva acerca da intensificação do desejo perante os obstáculos é aprofundada e exemplificada pela Dona, através do relato da situação que desemboca na queda de Binmarder junto à janela de Aónia. Perante a iminência de obter algo muito desejado – ver Aónia e falar com ela –, Binmarder esconde-se, temendo um desastre, em vez de esperar o melhor. Por um lado, é-lhe difícil acreditar na possibilidade de realização de algo por que espera há já muito tempo («sentio que sobia alguém e, não crendo que fosse tanto (como acontece na vista das cousas muito desejadas e esperadas muito), mas antes arreando algum desastre, abaixou-se prestesmente» (134)); por outro, atingir o objectivo desejado faz com que o cavaleiro repouse em parte nos seus cuidados e, por isso, perca as forças e caia, facto que não se traduz numa diminuição do desejo, pois que, de objectivo realizado em objectivo realizado, as esperanças vão também sendo maiores:

acontece que quem trás algũa cousa que muito deseja anda, em mentres aquele desejo o traz não pode repousar, e depois que algũa segurança lhe vem, repousa e dorme como se o alcançara (e não podemos dizer que seja então menos o desejo, que antes por razão deve ser mor) (135).

A Dona não é a única personagem a fazer advertências relativamente aos meandros do desejo humano no enamoramento e na conquista. No discurso que antecede a ida de Arima para a Corte, Lamentor chama a atenção para o risco de a donzela perder a boa fama, apelando à sua sensatez, qualidade que lhe permitirá proteger-se dos enganos do desejo masculino. Resumindo: aquilo que pode parecer um grande amor, pode afinal não passar de fogo-de-vista. Como diz Lamentor, os cavaleiros fazem pelas donzelas

cousas tamanhas que lhe fazem a elas crer o que não é, senão só no desejo, e este é um engano grande pera vós outras, senhoras, porque, de quem deseja com má tenção ou de quem deseja com boa, d'ambos são as obras iguais ca este desejo é o que obriga a cada um a fazer extremos, à boa tenção ou má (152-53).

O desejo que leva os cavaleiros a cometer excessos pelas donzelas, poderá induzi-las a pensar que são alvo do seu bem-querer. Contudo, esses excessos são só a face visível de algo que ocorre no íntimo de quem deseja, que tanto pode ser verdadeiro amor como simulacro dele. Segundo Lamentor, elas devem precaver-se contra as investidas dos cavaleiros, porque o desejo deles pode-lhes ser causa de ilusões que apenas trarão sofrimento. Só Deus conhece as intenções mais íntimas dos homens e sabe quais as suas consequências. O ser humano, ignorando o que está oculto, não tem como saber se a intenção do outro é boa ou má; só chega a sabê-lo «por derradeiro» (*ibidem*), ou seja, no momento em que ela já deu os seus frutos, produziu bons ou maus resultados.

Os conselhos de Lamentor preparam, desta maneira, a história de amor de Arima e Avalor, na qual se trará a lume os efeitos que o desejo excessivo tem no meio cortesão.

4.2.1. Bem-querer e Receio

Uma das máximas da Dona refere-se ao temor que inevitavelmente acompanha o amor: «o verdadeiro bem-querer não pode estar muito sem receos» (124). O temor é o contrário da esperança, e impele quem o sente a «fugir da coisa má que se detesta» (Hebreu, 2000: 240). Esperança e temor, unidos na experiência amorosa, espelham uma das muitas contradições que definem o *pathos* do amante cortês, dividido entre o desejo do que quer alcançar e a aversão a uma queda por terra das expectativas dessa consecução.

A história de Avalor e Arima é aquela em que se explora mais profundamente esta máxima. Avalor quer de tal forma bem à donzela, que vive prostrado no temor dela, receando declarar-se. Como diz a Dona, Avalor queria-a tanto que nem sequer se apercebia de que era por medo que não lho dizia, arranizando mil desculpas em sua mente para justificar esta incapacidade. A narradora esclarece a relação entre amor e temor: «no querer bem, antigo e velho é o receio em todas as cousas, mormente nesta, em que se deve anojár a pessoa bem querida, que como seja nojo daquela a quem desejaís em cabo dar prazer, receai-lo mais, pois é o primeiro passo entre dous que se bem querem, em que se mostra o temor» (166). Quanto mais se deseja, mais se quer agradar ao outro, por isso vive-se no medo de fazer o contrário, ou seja, de o «anojar».

As palavras da Dona vão ao encontro das perspectivas sobre o enamoramento da poesia cortês. Como vimos, segundo um «salut d'amor» anónimo, o estado de tímido (*fenhedor*), obviamente associado ao sentimento de temor, corresponde à primeira etapa do enamoramento (cf. Parte I desta dissertação, p. 22, nota 16). Capellanus, numa das suas regras do amor, sustenta que «El enamorado siempre está temeroso» (2006: 230). A poesia galego-portuguesa qualifica, por seu turno, o «medo» como uma das provas irrefutáveis do amor do trovador. Em consonância com esta ideia, no *Siervo Libre de Amor*, o autor, na primeira das cartas que escreve («De bien amar y ser amado»), apresenta-se como «temeroso amador». O temor surge, também aqui, como uma das qualidades do amante perfeito, sendo conforme à excelência do sentimento devido ao «loor y alteza» da mulher amada (Padrón, 1986: 67).

Por sua vez, numa composição publicada no *CGGR*, Francisco de Saa dá conta do receio que assola o poeta, e que resulta da incerteza da correspondência por parte da amada: «Antre temor e desejo, / vam esperança e vã dor, / antre amor e desamor, / meu triste coraçam vejo»⁴⁰. Temor e desejo confrontam-se numa luta que espelha outras tantas contradições que se digladiam no íntimo do sujeito enamorado. O comportamento tímido de Avalor explica-se portanto em função do medo que o paraliza, sentimento que é proporcionado pela maior força do desejo. Por isso a Dona afirma que «Só o receo obrava o que havia de obrar, e o querer grande tornava aquilo a outros achaques» (166).

Avalor tarda em declarar-se a Arima, faltando-lhe a ousadia capaz de ultrapassar o temor e a vergonha. Como é referido num dos passos da écloga de Bernardim «Jano e Franco», relativamente ao pastor enamorado, «ho amor mādava que ousasse/ e por que a nam perdesse/ fazia que arrecesse» (Ribeiro, *in* Martins, 2002: fol. lxxxix). Quer isto dizer que o medo de perder o outro (ou de perder as possibilidades de concretizar a união com ele) e a ousadia de chegar a ele são dois sentimentos opostos entre os quais o enamorado hesita. O medo de não agradar ao amado e de perder por completo a esperança de ser aceite por ele acaba por colocá-lo neste estado de indecisão, sendo que a força da paixão não é suficiente para romper com ele («antre tanta dúvida o traziam amor e temor» (165)).

O facto de não ter grandes esperanças de alcançar o amor de Arima contribui, de certa forma, para a insegurança de Avalor. Como afirma a sua amiga-confidente, «o querer bem ou nasce das esperanças, ou sem elas. A vós só vos aprouve entrar em guerra desesperada, e não o negueis, que bem parece que sem esperança lhe quisestes bem» (172-173). A inatingibilidade de Arima («é tanto do outro mundo que não é pera ninguém se namorar dela»

⁴⁰ Francisco de Saa, *CGGR* (1990), vol. II, 419, p.340.

(172)) explica essa inexistência de esperanças, que está longe de constituir um entrave ao nascimento do amor. Posteriormente, Avalor leva a cabo um acto que dá provas de uma superação do temor, gesto possivelmente ousado que a Dona não nos dará a conhecer. Na parte do nosso trabalho em que analisaremos os modos de declarar o amor à luz dos contextos sociais em que os pares enamorados se inserem (Parte V), atentaremos mais pormenorizadamente nas implicações que as convenções cortesãs têm na atitude receosa deste cavaleiro.

4.2.2. Bem-querer e Dúvida

No caso de Binmarder, talvez porque a esperança de unir-se a Aónia é maior (o que poderá relacionar-se com o enquadramento da história no cenário bucólico, longe dos confrangimentos da Corte), a ousadia é, desde o começo, um dado relevante na sua conduta. O pastor, recebendo sinais mais ou menos evidentes do interesse de Aónia, que despreconceituosamente se dirige ao prado para o observar, recobra esperanças e, por consequência, forças. É pois com o ímpeto amoroso renovado que abate o touro. A sua atitude face à suposição do interesse de Aónia suscita o seguinte comentário da Dona: «assi o quis o bem-querer grande que todalas cousas duvidosas fossem mais certas ou por mais certas se cressem. E cobrando força da manencória que houvera, pelo que suspeitou, com um cajado grande que tinha na mão tirou ao touro alheo [...]» (121). Daqui concluímos que, segundo a narradora, quando o amor é grande, a dúvida pode dar lugar à crença de que se é correspondido. Esta possibilidade resulta do facto de ela abrir um espaço para a suposição, porque a dúvida mantém em aberto a hipótese de ser real o que se deseja que seja real.

A dúvida e as suposições que se lhe associam podem, no entanto, ocasionar igualmente o fim de uma dada expectativa. Comentando o desaparecimento de Binmarder após o casamento de Aónia, Inês adverte a donzela para o facto de as desconfianças sentidas pelo pastor – face ao afastamento da amada – poderem vir a contribuir para sanar a dor da frustração. A dúvida terá um efeito curativo, pois que, com o tempo, ela fará com que o amor diminua: «o bem-querer grande faz sentir muito os escândalos recebidos [...] porém sempre deixa ãa dúvida lá na crença, pera exprimentar nalgum tempo [...]. Não pode ser que aquilo que vós, senhora, sabeis, não faça duvidar Binmarder destoutro que fizestes até se ele desenganar pera si mesmo» (145).

Na tentativa de reunir várias máximas definidoras do amor, o conceito de vontade é útil para o definir como sentimento que se enraíza no ânimo vital, sobre o qual o homem tem escasso poder, não lhe valendo contra ele qualquer lei ou tomada de decisão. A razão opõe-se por completo a esse ímpeto involuntário que torna o amante cativo do ser amado. Contudo, na *MM*, o amor, sendo sinónimo de vontade, não se associa à sensualidade. Há um *amor do corpo e da alma*, que é durável, e um amor que tende excusivamente para a satisfação dos impulsos físicos, e com o qual, na obra, se relacionam outros elementos configurados na esfera útil dos bens mundanos (propriedade, casamento, dívidas pessoais). O amor verdadeiro, nascido espontaneamente do deleite da contemplação da beleza da amada, opõe-se assim ao precário amor baseado na gratidão que alguém força o ser amado a sentir.

O desejo, indissociável do amor, é tanto maior quanto maiores forem os obstáculos à sua realização. Esta é uma realidade constatada através da observação do comportamento humano, que tem repercussões no modo de enamoramento, principalmente, masculino. Na procura de uma plenitude que a experiência do amor pode conferir, sobressai na *MM* a noção de que é a ausência daquilo que está em falta que mobiliza o movimento desiderativo, factor que aproxima a tentativa de Bernardim de fazer uma conceptualização do amor e do desejo da teorização sobre os mesmos levada a cabo por Hebreu. À margem do debate renascentista, ganham relevo, na *MM*, os efeitos/motivos que no lirismo cortês surgem na continuidade do desejo, apresentando-se como agentes de várias contradições que este impõe à alma humana: esperança e temor, vergonha e ousadia, certeza e dúvida.

IV

Enamoramento e seus efeitos

Depois de reunirmos os vários modos de *definitio amoris* contidos na *MM*, é tempo de levar a cabo uma caracterização do fenómeno amoroso baseada na consideração do próprio processo de enamoramento e seus efeitos na vida das personagens, os quais se relacionam com essas definições, na medida em que constituem matéria exemplar. Como se dá o enamoramento, o que o desperta e que estágios se associam à consolidação do sentimento na alma do amante são alguns dos aspectos que teremos em conta. O papel da visão e do desencadear da piedade, paralelamente ao da fixação da imagem do ser amado no pensamento constituem passos determinantes na evolução deste processo, que, como teremos ocasião de verificar, a partir da observação das suas consequências psíquicas, confirma um aspecto essencial no conceito de amor desta obra: a já referida noção de irracionalidade.

Veremos pois como na *MM* são desenvolvidos narrativamente, quer os tópicos do processo do enamoramento, quer os sintomas da paixão amorosa, presentes na poesia amatória medieval e renascentista. A heterodiegeese revela-se, por assim dizer, um trunfo decisivo no psicologismo bernardiniano, permitindo, mais do que confessar as torturas e contradições que assolam o «eu» poético, descrever as múltiplas reacções que o amor provoca em personagens diversificadas, a partir de um olhar exterior.

1. Do primeiro olhar ao primeiro suspiro: o processo de enamoramento

1.1. Visão da beleza feminina no despertar do desejo

De acordo com as tradições poéticas e filosóficas ocidentais, a visão é, regra geral, o factor que desperta o amor. Não podendo deixar de se relacionar com a beleza, que, uma vez captada pelo olhar, como que penetra profundamente no coração do amante e o altera animicamente, a visão espoleta neste um quase-delírio imaginativo, fruto do desejo de união com essa mesma beleza. Por isso, nas etapas do enamoramento, à *visio* sucede-se a *cogitatio*, que, a partir da leitura de um fragmento do tratado de Capellanus (cf. 2006: 31), concluímos ser determinante na conservação do amor na alma humana (Cf. Parte I desta dissertação, p. 31).

Os olhos desempenham o papel de intermediário entre o amante e o amado. Segundo a doutrina sobre o amor do *Fedro*, eles funcionam como espelhos através dos quais amante e amado se vêem reflectidos um no outro, propiciando assim o reconhecimento de uma identidade entre si, circunstância basilar na noção platónica do amor como re-unificação de duas partes separadas. Esta identificação processa-se de forma inconsciente, sendo o despertar para o sentimento entendido como fenómeno involuntário e inexplicável:

Ele ama de facto, mas não sabe o quê. Não sabe mesmo que espécie de sentimento experimenta nem está em estado de o explicar. É como alguém que, tendo recebido de outro uma oftalmia, não é capaz de dizer a causa. Não se dá conta de que se vê a si próprio no amante como em um espelho. Na sua presença cessa-lhe o sofrimento, como sucede naquele, mas na ausência sente e provoca a mesma saudade (Platão, 1997: 255d-e).

O despertar do desejo, quer em Binmarder, quer em Avalor, é narrado como forma de amor à primeira vista, ao contrário do que acontece com as suas amadas. Em ambos os casos, o primeiro olhar desencadeia uma torrente de sensações incontroláveis. Estas relacionam-se, em primeiro lugar, com a difícil aceitação do facto de estarem apaixonados, e em segundo, com o desespero pelo afastamento das amadas.

No enamoramento de Binmarder é de assinalar a ênfase dada à imediatez do seu interesse por Aónia. O advérbio «logo», na expressão «Foi logo traspassado do amor dela» marca o despertar abrupto do sentimento após a simples contemplação da beleza: «vio a senhora Aónia que em grande extremo era fermosa, soltos os seus louros cabelos que toda a cobriam e parte deles molhados em lágrimas que o seu rosto por algúas partes descobriam. Foi logo traspassado do amor dela...» (93-94).

Os cabelos soltos, marca da sensualidade feminina, desempenham um importante papel na sedução do cavaleiro, semi-ocultando o rosto da donzela. Note-se ainda o uso do verbo «traspassar». Através dele, alude-se ao fenómeno que, mitologicamente, foi representado pelo poder das flechas do Cupido. O enamoramento baseia-se assim numa espécie de luta entre o ser que se enamora e o sentimento estranho a si – despertado pela visão do outro – que o invade e vence, ideia igualmente subjacente à alegoria do castelo conquistado, focada por nós na terceira parte deste trabalho⁴¹. É o que se pode constatar também a partir das palavras da sombra que Binmarder encontra no vale: «Está quedo, Binmarder [...], que ainda agora foste vencido de ãa donzela chorando» (105). O enamoramento é, além disso, entendido como uma

⁴¹ Na história de Avalor e Arima, a amiga-confidente de Avalor alude à dificuldade de conquistar Arima, utilizando também o vocabulário de guerra, dizendo que «não po[dia] tomar campo por [ele]» (171). Esta expressão define, por assim dizer, como solitária e difícil a empresa do cavaleiro.

forma de aprisionamento («Desta maneira foi ele preso do amor da senhora Aónia» (94)), conceito a que subjaz a ideia de uma submissão e entrega rendida da vontade do amante.

A beleza é, portanto, uma arma poderosa de que dispõe a mulher para levar a cabo a conquista amorosa. É o que sugere a Menina, noutro ponto do texto: «Mulher fermosa bem vedes que o não sou já, e pois que não tenho armas para ofender, para me defender já para que me seriam necessárias?» (64). Uma arma, refira-se, que não requer qualquer esforço de activação por parte de quem a detém, actuando por si mesma. A visão da beleza da amada tem tal importância no enamoramento, que Avalor, indeciso entre permanecer no serviço à Senhora Deserdada e entregar definitivamente o seu coração a Arima, julga ser solução para esquecer a filha de Lamentor e acabar com as suas dúvidas, não ir mais ao paço, para não mais a ver (cf. 159). Posteriormente, descobre que a ausência física não é suficiente para lograr esse fim: a imagem de Arima persiste no seu pensamento.

Na história do enamoramento de Avalor por Arima, à referência da beleza física da mulher acrescenta-se a das suas qualidades morais. Revelando-se serem ambas as coisas decisivas no despertar do enamoramento, no retrato da donzela assume proeminência a descrição destas últimas.

Arima, a «mais fermosa cousa do mundo», é dotada das várias qualidades da *donna angelicata*⁴², tais como a graça, a honestidade, a suavidade e a natureza sobre-humana («com aquela graça e com aquele ar que só no seu tempo se vio nela» (161); «era-lhe natural ãa honestidade que em muitas, feita ainda à mão, parece muito bem»; «A sua mansidão nos seus ditos e nos seus feitos não eram de cousa mortal. A sua fala e o tom dela soava doutra maneira que voz humana» (149)). A inefabilidade domina esta caracterização da figura feminina, sobressaindo consideravelmente as diferenças relativamente ao retrato de Aónia, no qual são relevantes apenas os elementos da beleza física. De Arima, cujas qualidades morais são mais exaltadas do que as físicas, embora se fale também da sua beleza física insuperável, não ficamos a conhecer sequer a cor dos cabelos. Vale a pena recordar o quanto se aproxima o seu retrato dos atributos que Petrarca, no soneto 90 das *Rimas* (2003), confere à dama pela qual o seu peito arde: «Non era l'andar suo cosa mortale, / ma d'angelica forma; e le parole/ sonavan altro che pur voce umana».

⁴² Autores como G. Cavalcanti e Dante dão-nos a conhecer os atributos desta mulher cuja elevação moral desperta qualidades similarmente valiosas no enamorado. O primeiro descreve-a como «umile, / saggia e adorna e accorta e sottile / e fatta a modo di soavitate!» (1995, XVII, p. 40). Dante honra Beatriz, exaltando os efeitos que a sua presença provoca em quem dela se aproxima: «fugge dinanzi a lei superbia ed ira [...]. Ogne dolcezza, ogne pensiero umile/ nasce nel core a chi parlar la sente» (1985, p. 54, vv. 7-10).

Ademais, a beleza de Arima é descrita como algo irrepetível na natureza. A narradora dá a entender que não será possível voltarem a juntar-se todas aquelas qualidades. A sua perfeição constitui um acontecimento único no tempo. Depois de a criação do mundo chegar a este cume, dificilmente poderá superar-se: «Não parece senão que se ajuntavam ali todas as perfeições, como que se não haviam d'ajuntar mais nunca» (149).

O adjectivo «natural» desempenha um importante papel nesta caracterização, estabelecendo-se uma diferenciação entre a formosura que é «feita à mão», ou seja, fabricada, e a da donzela. O natural remete para o inato e espontâneo. Está não só isento de todo o fingimento, como também não resulta de qualquer imposição cultural ou educacional. Além de possuir uma honestidade natural, a filha de Lamentor é também «naturalmente triste» (154). Quanto a nós, esta descrição reforça a intenção do autor de retratar Arima como um ser angélico, alguém que está à parte de toda a conspurcação pelo que é terreno e produzido por mãos humanas, ou mortais. A pureza natural, algo que é único e singular no mundo, estando porém sujeito a deixar de existir, remete para a presença de traços de uma mundividência bucólica na *MM*, ou seja, a noção de que o que é natural está mais próximo da perfeição primordial. Esta noção relaciona-se com a perspectiva cíclica do tempo, que engloba o conceito clássico da Idade de Ouro. Em conformidade com esta perspectiva, é significativo o facto de Fílon, personagem dos *Diálogos de Amor*, associar esta qualidade oposta ao artifício à beleza que Deus participou às almas intelectivas no acto de criação, isto é, a «disposição à sapiência», de que a sua amada Sofia estaria dotada: «Desta disposição foi a tua grandemente dotada; e o ser sábio em acto consiste na vastidão do saber e na assimilação das doutrinas: é como a beleza artificial sobre a natural. Queres tu que eu seja tão tosco que deixe de amar uma grande beleza natural só porque lhe falta algum tanto de artifício e solicitude? Antes quero amar uma bela natural, sem adorno, que uma arrebicada não bela» (Hebreu, 2000: 442). Através deste traço, a personagem feminina surge assim como encarnação da sabedoria divina, sugestão que pode ter sido tomada por Bernardim na elaboração do retrato de Arima.

Voltando ao desencadear do enamoramento, na continuidade do que temos vindo a dizer acerca do poder do olhar na sintonização dos amantes, no momento em que se vêem pela primeira vez, atente-se na forma como a beleza e suavidade dos gestos de Arima, em conjugação com o seu modo de olhar, são decisivos para cativar o coração de Avalor.

Depois de serem apresentados, Arima «daí um pouco abaixou-os [os olhos] com aquele modo de mansidão que a ela só por dom especial foi dado» (155). Segundo a Dona, o baixar de olhos de Arima é um dado assinalável no processo de enamoramento do cavaleiro. É tal o

poder desse olhar («Tamanho poder sobre ele só foi dado a um só pôr d'olhos e abaixar» (156)), que deixa Avalor imediatamente rendido, só se apercebendo disso mais tarde, pois «não cria [...] que ãa vez só que vira a Arima lhe podia acupar tanto o tempo e tanto o cuidado, que lhe tolhesse o sono» (*ib.*). É possível encontrar uma correspondência entre esta alusão à mansidão com que Arima olha Avalor e as perspectivas da Dona acerca do enamoramento dos cavaleiros, a que atendemos no capítulo precedente. Lembremos que, como a narradora sugeria à Menina, «ũa brandura d'olhos» constitui a primeira etapa da sedução feminina, seguida de «aspereza d'obras».

A partir da primeira troca de olhares, a imagem de Arima ocupa o pensamento de Avalor, tirando-lhe o sono. Contudo, o carácter de surpresa próprio desta forma de enamoramento impede que o entendimento tome de imediato consciência da paixão que o ocupa («E porque ainda ele não tinha determinado consigo querer Arima bem d'amor (querendo-lho já sem o ter determinado), como anojado de si consigo muitas vezes fazia por dormir» (156)). Com efeito, é difícil para o cavaleiro aceitar esse sentimento que se impõe à margem do que a razão humana pode conceber como possível. Por isso, confuso, Avalor considera que «não podia querer bem a Arima pois era tão preso d'amor noutro lugar» (156). Para que *determine consigo* amar a donzela (expressão esta que espelha a cisão do sujeito), só falta que o seu pensamento («fantasia») se liberte da fidelidade prestada à Senhora Deserdada. Aos poucos, a persistente cogitação em Arima acaba por torná-la senhora da fantasia de Avalor.

1.2.O papel da piedade no enamoramento

Uma das sentenças do *Livro do Amigo e do Amado*, de R. Llull, põe em relevo a importância da piedade no enamoramento do amigo: «Preguntaron al Amado si alguna vez había sentido *piedad*. Respondió que si no hubiese sentido *piedad*, no hubiera enamorado al amigo, ni lo hubiera torturado con suspiros, llantos, trabajos y dolencias» (1985: 51, 191). No texto de Bernardim, em sintonia com a dimensão mística da obra de Llull, acrescenta-se ao papel da visão da beleza no processo de enamoramento, um dado singular: a piedade amorosa.

Na segunda parte do nosso trabalho terá ficado claro em que medida a piedade pelo sofrimento alheio – com sentido idêntico ao de compaixão – é um conceito caro ao autor, estando na origem do interesse por ouvir contar histórias e constituindo, também por isso, um motor de desenvolvimento da comunicação entre dois seres. A compreensão mútua é possível, na medida em que são ambos capazes de «sofrer» a dor um do outro. No contexto das

relações amorosas, a piedade é largamente tida em conta por autores de diferentes tradições literárias. Quer a poesia de Petrarca e a dos stilnovistas, quer a novelística de Diego de San Pedro, ambas na continuidade do conceptismo trovadoresco, a põem em relevo. Não assume, contudo, como na *MM*, uma função determinante no enamoramento. Antes de procurarmos entender os matizes da piedade amorosa na novela de Bernardim, vejamos sob que pontos de vista outros autores a abordam.

Comecemos por atender à perspectiva sobre a piedade nas novelas de San Pedro. Ela é um dos atributos das protagonistas femininas, a par da beleza e da inacessibilidade⁴³. Opõe-se à crueldade, constituindo como esta um traço social da dama com o qual o cavaleiro enamorado interage, ora solicitando a piedade como remédio único para o sofrimento de amor – uma vez que a concretização da união amorosa constitui uma expectativa assaz difícil de realizar –, ora reagindo desesperadamente contra a crueldade manifestada pela dama. Como sugere Ruiz Casanova, «La mujer es presentada como la “belle dame sans merci” que pospone una y outra vez respuestas y cartas, de tal modo que el amante, sumido en una espiral de desconsuelo, asocia la hermosura de la dama con la crueldad. Esta crueldad [...] no es más que el mecanismo de protección de la fama que la mujer debe aplicar una y otra vez para no caer en desgracia» (2005: 41-42).

Atentando no texto do *Cárcel*, podemos depreender que a intenção piedosa é algo que se distingue da vontade enamorada. Como afirma Laureola, «Cuánto mejor me estoviera ser afeada por cruel que amanzillada por piadosa tú lo conoces, y por remediarte usé lo contrario. Ya tú tienes lo que deseavas y yo lo que temia [...]; que quien viese lo que escribo pensaria que te amo [...]. Lo cual es al revés, que por cierto más las [mis razones] digo [...] con intención piadosa que con voluntad enamorada» (San Pedro, 2005: 91). Com efeito, nesta obra, a dimensão das normativas sociais é de tal forma preponderante no desenrolar da intriga amorosa, que a piedade, constituindo um dos atributos exigidos à mulher, é, paradoxalmente, causa dos danos que ela deverá evitar, sendo, por isso, forçada igualmente a ser cruel. É valorizada, de todas as maneiras, a capacidade que tem de se apiedar do sofrimento do amante, no fundo, uma forma de retribuição do sentimento que aquele lhe devota, entendida como aceitação do seu amor ardente. Ver o rosto da amada e, muito em especial, as suas feições amigáveis, é, de acordo com o código cortês, a expectativa mínima do amante. Como refere K. Whinnom, citando um passo do *Sermón* de San Pedro, «El primer galardón que

⁴³ Como sugere San Pedro, no *Sermón*, a piedade é algo natural na mulher: «outro le dirá que tiene su amiga grande condición como desamorada, outro le dirá que tiene piedad natural según muger» (2005: 245).

piden los poetas es tan sólo el “bon’ semblans”. [...] En último caso el amante quiere que sea correspondido su amor» (1985: 21).

Como é sabido, os autores do *Dolce Stil Nuovo*, aproximando-se da vertente mais espiritualista do lirismo provençal, procuram uma sublimação da paixão amorosa, aspirando a uma união com a mulher que transcenda o desejo sexual. O binómio piedade/crueldade está presente também em composições de Cavalcanti e de Dante. A piedade é, porém, nesta tradição, alvo de um aprofundamento, sendo compreendida como qualidade associável a um coração gentil. É o que podemos depreender da leitura do soneto XVII das *Rime* de Cavalcanti, onde o poeta apela à amada, dotada das características da *donna angelicata*, para que reconheça o seu modo de devoção:

S’io prego questa donna che Pietate
non sia nemica del su’ cor gentile,
tu di’ ch’i’ sono scanoscente e vile
e disperato e pien di vanitate.
Onde ti vien sì nova crudeltate?⁴⁴

Uma análise mais apurada do conceito de piedade, tal como é desenvolvido pelos autores italianos dos séculos XIII e XIV, levar-nos-á à conclusão de que ele é um valor essencial da poesia e literatura sobre o amor: a piedade é o apanágio de um coração nobre, em última instância, um coração capaz de sofrer e, logo, de amar⁴⁵. O choro constitui a marca visível dessa sensibilidade. É baseando-se nela que Dante, na *Vita Nuova* (1291-1293), lamentando a morte de Beatriz, compõe uma «Pietosa mia canzone», a quem pede que «or va piangendo», canção que apresenta como «figliuola di tristizia» (1985: 92, vv.71-75). Iniciando-se com os versos «Li occhi dolenti per pietà del core / hanno di lagrimar sofferta pena...», em certo ponto, exaltando a glória da sua falecida amada, o poeta acusa os corações incapazes de chorá-la de malvadez: «Chi no la piange, quando ne ragiona, / core ha di pietra sì malvagio e vile» (*ib.*: 90, vv.32-33).

Um outro soneto da *Vita* centra-se no modo como a piedade observada no rosto da amada pode suscitar a piedade do amante, de forma especular. O poeta responde às damas que lhe perguntam por que chora, dizendo que a sua amada «ha nel viso la pietà sì scorta, / che qual l’avesse voluta mirare / sarebbe innanzi lei piangendo morta» (*ib.*: 58-60, vv. 5-14). A piedade surge pois na forma do sofrimento que o rosto do outro, também ele banhado de piedade, desperta em mim.

⁴⁴ Cavalcanti, *Rime*, p. 40.

⁴⁵ Cf. «Amore e ’l cor gentil sono una cosa», soneto da *Vita Nuova* (Dante, 1985: 52).

Reflexo de uma dor que, à partida, não lhe pertence, a piedade é propiciada no homem pela posse das virtudes da gentileza e da doçura do coração, que o levam a aceitar partilhar com o outro essa mesma dor. Associando-a aos sentimentos cultivados pelos *fedele d' amore*, e sendo um traço característico de homens e mulheres, Dante dota com ela a sua poesia de uma profundidade religiosa que não se verifica nas novelas de San Pedro, em que pesa mais o determinismo social em cujo contexto a piedade se insere. Falamos em religiosidade, porque, de facto, o conceito de piedade traz à colação a *caritas* cristã. Como vimos na primeira parte desta dissertação, a noção de *caritas* traduz o amor de Deus pelo homem, vector da sua salvação. É devido a esse amor misericordioso e à possibilidade redentora que ele encerra que o Criador encarna no seu Filho, aceitando padecer os males humanos. Voltando à relação entre homem e mulher, no seguimento da linha em que o stilnovismo se funde com a doutrina cristã, o amor fundado na compaixão pelo outro redime do apego ao terreno, permitindo sublimar o desejo despertado pela visão da beleza. A componente da piedade no enamoramento de Binmarder por Aónia e de Aónia por Binmarder levar-nos-á a desbravar a inefabilidade da paixão amorosa, cuja origem pode transcender o apelo dos sentidos.

Antes de nos adentrarmos nos amores de Aónia com o falso-pastor, estabeleçamos uma vez mais uma ponte com a *Fiammetta* de Boccaccio, que, à semelhança da novela de Bernardim, aborda o tema da piedade sob diferentes perspectivas. Se compararmos as características do enamoramento de Fiammetta e Pánfilo com as do enamoramento de Binmarder e Aónia, veremos como o elemento da piedade se sobrepõe na obra de Bernardim à erupção violenta do desejo após a contemplação do/a amado/a.

Entre Pánfilo e Fiammetta ocorre a transmissão da beleza de olhar a olhar. Depois de posto de lado voluntariamente o entendimento, os olhos dos amantes como que ficam vulneráveis ao influxo de beleza, descrito como um fogo que se acende numa parte e se reacende na outra através de um raio de luz, que, por sua vez, penetra o coração:

se gl'iddii [...] non m'avessero il conocimiento levato, io poteva ancora essere mia, ma ogni considerazione all'ultimo posposta, seguitai l'appetito [...]; il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra, che una luce, per un raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi partendosi, percosse negli occhi miei, [...] non so per quali occulte vie, subitamente al cuore penetrando (2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P2.HTM).

Ao contrário de Fiammetta, Aónia não retribui o olhar de Binmarder, o desejo que desperta nele não advém de um efeito visual de espelho entre os dois. Além da beleza que ostenta, o que ela tem para mostrar é o choro que conquista o cavaleiro. O compadecimento que sente ao deparar com a dor da donzela carpindo a morte da sua irmã motiva o amor de

Binmarder⁴⁶: «e como o amor viesse juntamente com a piadade, parecia que vinha ela só» (94). Neste caso, a piedade sentida pelo cavaleiro como que encobre, num primeiro tempo, o desejo que o trespassara ao contemplar a sua beleza: o desejo surge assim de forma inadvertida, confundindo-se com a compaixão suscitada pelo contacto com o sofrimento da amada. Já Pánfilo, que seduz calculistamente Fiammetta, traindo-a mais tarde, ostenta uma falsa piedade, que, espelhada no seu rosto humilde, convence a mulher da sinceridade do seu amor. Posteriormente, desiludida, ela percebe que o amado usara essa falsa piedade para esconder o engano («conoscendo con quali armi si dovea la disiatà preda pigliare, ciascuna ora con umiltà maggiore pietosissimo si mostrava e pieno d'amoroso disio. Ohimè! quanto inganno sotto sé quella pietà nasconde» (Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P2.HTM)). Note-se que um dos preceitos de Ovídio, na *Arte de Amar*, prende-se precisamente com a provocação do compadecimento do outro, aludindo o autor ao facto de a dor sentida e ostentada pelo enamorado funcionar como uma prova do seu amor: «Para concretizares o teu desejo, suscita pena, / por forma a que possa dizer quem te vir: “estás apaixonado”» (2007: 52).

Sofrer com o outro resulta pois de uma certa sintonia, através da qual, não só os amigos, como a Dona e a Menina, mas também os enamorados, se reconhecem um no outro. Neste caso, a lei platónica do espelho efectiva-se mais pela identificação com a dor do outro do que com o transbordamento da beleza de olhar a olhar. Em Bernardim, como em Dante, a piedade assume os contornos de uma vulnerabilidade que só o coração gentil dos tristes está apto a sentir⁴⁷, passando a ser mais um dos dados determinantes do processo de enamoramento e conservação do amor. É de salientar o modo como a Dona alude ao sofrimento com que se inicia e termina o enamoramento de Binmarder, introduzindo na narrativa as palavras do seu

⁴⁶ Enamoramento similar ocorre em *Arnalte y Lucenda* (1492). Também no contexto de um funeral, descreve-se o modo como as lágrimas embelezam a jovem «lutando» com os seus cabelos, no momento em que o cavaleiro a vê pela primeira vez (cf. San Pedro, 2005: 167-168).

⁴⁷ Na *MM*, como já foi notado por vários autores, aquele que ama verdadeiramente é considerado um ser de excepção. Leonor Neves, atentando na valorização do sentimento de melancolia na obra, observa como Bernardim estabelece uma oposição entre os seus protagonistas enamorados e a rudeza e suposto vazio existencial que caracteriza a vida dos pastores de que Binmarder se aproxima: «Também os pastores se colocam na dimensão existencial daquelas “gentes para que[m] só anoiteceo e amanheceo” [...] e de quem a Dona fugiu, refugiando-se naqueles ermos [...]». A melancolia, essa profunda tristeza causada pelo alto amor reservado a alguns e geradora de contínua contemplação e reflexão, assume o lugar de valor cimeiro do *Tratado das Saudades*» (1996: 159-160). São de assinalar, na sequência desta perspectiva, as palavras da mãe de Leriano ao seu filho desesperado por amor, no *Cárcel*: «Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sutil juicio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado. Pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir» (San Pedro, 2005: 148). Excelência de nascimento e de criação e capacidade de entendimento conjugam-se, portanto, como elementos inalienáveis da propensão para amar.

pai: «tornara o amor deste cavaleiro a morrer na paixão onde se alevantara» (94). Traduzindo paixão por dor, podemos concluir que o amor do cavaleiro se inicia com a dor pelo sofrimento de Aónia e termina com o seu próprio sofrimento, ao «morrer por ela» (*ibidem*), sugestão de morte esta que, como já pusemos em evidência, nunca é concretizada no texto.

Ainda que enraizando-se também na piedade, o amor de Aónia pelo pastor inicia-se de forma consideravelmente distinta. O relato do seu enamoramento possibilita uma compreensão mais sensível do papel desempenhado pela piedade na obra, uma vez que, no caso da donzela, o compadecimento é anterior a ter visto o pastor. A audição revela ser um elemento decisivo neste processo em que conhecer a dor do outro, ser seduzido por ela, desencadeia o enamoramento.

A descrição que a Ama faz da situação em que depara com Binmarder junto ao ribeiro desperta em Aónia o interesse pelo pastor. A mulher mais velha transmite integralmente a sua cantiga, toda feita de queixume. Em seguida, narra pormenorizadamente o modo como ele «com aquelas derradeiras palavras deixara cair a frauta no chão e com a aba do gabão, que de burel era, se alimpara das lágrimas que com elas lhe vieram e, acabando d'alimpar-se [...], encostara o rosto nela assi antre as mãos como estava, e após um grande suspiro se leixara estar assi» (118). Semelhante quadro de tristeza, não presenciado, mas conhecido pela boca de outrem, tem um duplo efeito na jovem. Se, por um lado, inteirar-se da condição triste do pastor suscita a sua compaixão, sentimento também partilhado pela Ama, por outro, mesclando-se com a estranheza de um sentimento novo, que é ainda só desejo de amar, esse conhecimento tem o poder de comover os seus sentidos e imaginação. A irmã de Belisa como que adivinha, no pranto do desconhecido, uma condição que ecoa a sua, no fundo, a natureza triste que propende para a piedade e o amor: «sem saber que cousa era bem querer, de ãas lágrimas piadosas regou as suas fermosas faces e com ele os sentidos primeiro lhe encrinou. Tanto podem algũas horas as cousas ouvidas!» (118).

Estamos assim perante um caso de enamoramento por audição, que remete para uma dimensão iminentemente intelectual e contemplativa do amor. G. Serés, citando um estudo de Domingo Ynduráin sobre esta forma de enamoramento («Enamorarse de oídas», 1983), afirma que a vista transmite «unos espíritus sutiles, pero materiales al fin, cosa que no hace el oído». A qualidade de «imaterial» atribuível aos dados percebidos pela faculdade da audição associa-a ao aprendizado religioso, uma vez que é pela palavra que o conhecimento intelectual é recebido (1996: 107).

A audição incita a piedade e, despertando os restantes sentidos, motiva a alteração de todo o ser de Aónia. Interessa-se desesperadamente por Binmarder, mesmo na ignorância do sentimento que a percorre. Sobre a novidade do sentimento amoroso nos corações jovens, diz-se na *Fedra*, de Séneca, que a paixão «fere o coração das virgens com desconhecido fogo» (2003: 41). Lucena, na *Repetición de Amores*, comenta esta passagem da fala do coro, dizendo que «ellas comienzan de nuevo a amar y no saben qué cosa es aquel ardor que al principio se les levanta» (in Cátedra, 2001: 109). Ora, o enamoramento de Aónia permite retratá-la segundo este perfil: a jovem para quem o desejo amoroso é novo e desconhecido. Sob uma «falsa sombra de piedade», ele esconde-se no lugar mais secreto do coração, por isso, mesmo sem confessar a si mesma o que sente, a jovem «ardia em fogos de dentro» (119)⁴⁸. Na sequência deste interesse, a donzela deseja ouvir repetidamente as palavras da cantiga do pastor e saber como são as suas feições, para poder idealizar, elaborar uma forma, visível pelo menos na imaginação, daquele que os seus olhos ainda não puderam contemplar. A descrição da Ama vai ao encontro dos argumentos necessários para despertar a paixão, uma vez que se refere a Binmarder como dotado de «bom corpo e de boa disposição...» (119). Só depois de o ver e de tomar conhecimento da devoção que este lhe presta, pela voz da mulher de serviço da casa, que conta à Ama da chegada e permanência dele naquela terra, revelando-lhe ainda que «este pastor é um cavaleiro» (123), Aónia confirma finalmente o que sente.

«Não no conhecia Aónia [...], mas então logo pôs sua vontade d'olhar por ele, e catar maneira pera isso, tamanho dó lhe fez ouvir dele o seu canto» (119): Aónia retribui portanto a piedade que despertara também o seu carpir a Binmarder, um sentimento de compaixão que, uma vez mais, é visto como «sombra», aparência que esconde o desejo amoroso. Penetrando no coração dos amantes de forma despercebida e inadvertida, o desejo associa-se ao poder irracional da Fortuna, pois força o coração humano a querer unir-se com um ser em relação ao qual sente uma familiaridade inusitada. Os acasos da Fortuna, segundo as palavras da Dona, explicam a coincidência de ambos se enamorarem de forma similar, facto que lhe parece ter sido feito de propósito: «Vedes aqui como se enamorou esta donzela de Binmarder, que pareceo cousa feita acinte, porque ambos se começaram a querer bem sobre ãa sombra de piedade e haviam de acabar ambos de ãa maneira, começaram assi também ambos de dous de ãa» (124-125).

⁴⁸ A metáfora do fogo, que caracteriza o desejo que consome o amante, define igualmente a paixão que arrouba Binmarder: ele é «aquele que também se fora arder» (104).

De forma semelhante ao que acontece na *MM*, também em *La Celestina* o enamoramento de Melibeia por Calisto é desencadeado por efeito da motivação da piedade, mais propriamente, e em consonância com o tom de ironia da obra de Rojas, pelo compadecimento em relação à dor de dentes do cavaleiro. Este constitui um trunfo utilizado pela alcoviteira para suscitar a afeição da donzela por Calisto. Como aponta Hugas (1973), «Celestina juega con la naturaleza básica de las mujeres tal y como era entendida en la época, explotando así su “condición vergonzosa...piadosa...obsequiosa”» (cit. in Severin, 2005: 166, nota 62).

O amor, força irracional que se impõe sem que os enamorados tenham escolha, não consente no livre-arbítrio. O sentimento de piedade, como dor que surge especularmente no contacto com a dor do outro, explica também o carácter involuntário do enamoramento na *MM*. Da relação especular entre olhares, noção central no *Fedro*, chegamos assim ao efeito especular que resulta da propensão para se apiedar do outro e anular-se por amor a ele. Esta noção configurada no conceito cristão de *caritas*, que S. Agostinho define também como força que penetra no homem involuntariamente, reflecte, em última instância, o desejo humano de se unir a Deus (Cf. Parte I deste trabalho, p. 28), perspectiva em tudo conivente com o misticismo da obra de Llull acima citada.

Por conseguinte, na história de Binmarder e Aónia, Bernardim opera uma síntese entre a piedade, comoção despertada pela dor do outro, e o desejo ardente, isto é, o *eros* que nasce no momento de visão da beleza, mostrando como estes se podem confundir no íntimo do amante, quando se enamora.

1.3.A amizade e o enamoramento

O relacionamento de Arima e Avalor inicia-se também, ainda que de forma indirecta, com base num sentimento de piedade, por sua vez inserido no contexto da amizade que a donzela lhe devota. Conhecedora dos amores encobertos entre o cavaleiro e a Senhora Deserdada, Arima torna-se sua confidente e, sentindo «dó» dele, promete ajudá-lo no que estiver ao seu alcance: «enfim lhe viera Arima descobrir que eram cousas da Senhora Deserdada, e Avalor não lho negou, que até aquilo não lhe podia já negar, fazendo-se ela muito da sua banda ...» (160).

Apesar desta auspiciosa proximidade, a revelação do serviço à Senhora Deserdada não tarda em comprometer a expectativa de Avalor relativamente à possibilidade de ter um relacionamento de outra natureza com Arima. A sua hesitação inicial, acrescida do facto de

tentar dissimular a todo custo os seus sentimentos, desemboca numa amarga consequência. Se, por um lado, a amizade da jovem contribui para reforçar a inclinação que Avalor já sentia por ela («Estes ofrecimentos lhe fazia ela [...], mas pera ãa cousa os fazia ela, e pera outras cousas se faziam eles, que Avalor tudo via e olhava com os olhos que lhe punham tudo na alma e no coração» (161)), por outro, condiciona a atitude de Arima para consigo. Seguidora de um código de honra, Arima, sabendo-o obrigado à outra Senhora, nunca poderá assumir a hipótese de partilhar com o cavaleiro mais do que esta amizade. Em outro ponto da narrativa, confirma-se o propósito da donzela: «recebendo-o com ãas acolhenças como que o não vira dias havia»; «Folgo muito [...], que cuidei que eu só era a que perdera em me leixardes» (163). As palavras de Arima, fora de qualquer segunda intenção e expressivas da sua amizade, são, no entanto, compreendidas de maneira diferente por Avalor, que fica ensoberbecido ao ouvi-las: «Estas palavras, que ela a boa parte dizia, ensoberbeceram e enlevaram tanto a Avalor que o poseram em condição de lhe descobrir logo sua vontade» (163).

Os efeitos que têm no cavaleiro os oferecimentos de Arima, à primeira vista, parecem contradizer a tese da Dona de que a «aspereza d'obras» é um meio eficaz para conquistar os homens. Porém, eles inserem-se no compromisso de amizade e confiança em que Arima se envolve. Ela é o terceiro elemento de um triângulo amoroso cuja existência desconhece. Enquanto confidente, afasta, à partida, do horizonte de expectativa de Avalor a hipótese de ser mais do que uma amiga. Por isso se diz que só ele se enamora dela («namorando-se ele só dela» (161)). Assim, a inacessibilidade de Arima, posicionada desta forma no triângulo amoroso, permite-lhe ser generosa sem que o cavaleiro se desinteresse dela. A sua afabilidade aproxima-a também do perfil piedoso da *donna angelicata*, muito distante da atitude cruel da *belle dame sans merci*. São ambas, apesar da diferença que as separa, dois modelos de mulher inalcançável: a primeira, porque se relaciona com o poeta que a serve a partir de um plano extra-mundano, a segunda, porque recusa apiedar-se dele.

O ter de se afastar do seu amigo por azo dos mexericos movidos contra ambos, mexericos que têm, afinal, o condão de tornar a jovem conhecedora dos sentimentos de Avalor, faz com que Arima se aperceba do quanto lhe é caro. A narradora, penetrando no íntimo de Arima, descobre-nos algo mais sobre a amizade que a liga ao cavaleiro. Amizade e amor confundem-se, no dissecar das razões e modos do enamoramento: «Todas estas cousas [...] trouxeram Arima grande tempo em muitas e diversas dúvidas, ca também lhe era caro o partir daquela amizade (tanto pode o amor consigo)» (169).

Se a piedade tinha o poder de mascarar o desejo, não são menos os meios da amizade para esconder o amor, sentimento com o qual se mistura, porque, afinal, quem ama não pode abdicar da presença do outro, da companhia do seu consolo e conversação, da partilha do tempo. Amor e amizade surgem associados de forma semelhante no prólogo da *MM*, como verificámos na segunda parte deste trabalho. Esta associação representa um marco decisivo na diferenciação da *MM* relativamente a grande parte da produção tratadística e literária sobre o amor no Ocidente medieval e renascentista. A noção de amizade corresponde perfeitamente à concepção de amor descrita no mito do andrógino (o amigo, tanto como o amado, é a outra parte de mim mesmo). Além disso, como a sua tematização dispensa a introdução de motivos associados à paixão amorosa (o ardor e os grilhões do «fero amor»), o discurso sobre esta forma de afecto permite colocar na narrativa aspectos do relacionamento entre homem e mulher isentos da dimensão erótica. Sendo que a amizade confere às relações humanas um valor ético – fundado em qualidades como a fidelidade e a capacidade de ouvir e ajudar o outro –, a sua contextualização, nas histórias de amor da *MM*, contribui para fazer a apologia da dignidade e nobreza de carácter, como virtudes dignas de ser amadas. Por isso, na análise da construção da relação entre o par Avalor/Arima, não podemos deixar de notar a caracterização que Platão faz do amante e do amado. O segundo define-se não pelo estado de arrebatamento da loucura amorosa, mas pela qualidade da benevolência que revela no convívio com o primeiro, tornando-se «naturalmente amigo de quem o serve» (1995: 255a).

Em resumo, ao contrário da loucura amorosa, do *eros* que faz desesperar o amante na ausência do amado, e também na sua presença, levando-o a perder o domínio sobre si mesmo, a amizade vive de «acolhenças» e «oferecimentos» que se fazem desinteressadamente. No discurso da narradora, a personagem de Arima, quer pela ênfase dada às suas qualidades morais, quer pelo seu comportamento, revela todos os atributos de uma amiga, qualidade essencial do amado, de acordo com a doutrina platónica sobre o amor. Bernardim dota-a assim de um conteúdo psicológico invulgar na caracterização da mulher da literatura do seu tempo.

2. Os efeitos do enamoramento

Na primeira parte desta dissertação, registámos vários efeitos do enamoramento presentes na lírica trovadoresca e na prosa sentimental e tratadística de quatrocentos e quinhentos. Vimos que um dos temas mais versados e que melhor serve para definir o amor é

o da alienação do amante no amado, a que subjaz a noção de que a vontade do amante se anula no acto de amar, passando a existir em função do amado e da constante lembrança deste (recorde-se o tópico *anima verius est ubi amat, quam ubi animat*).

Na *MM*, a exploração da noção de arrebatamento do amante no amado é feita de duas formas distintas. Por um lado, alude-se à perda de autonomia por parte dos amantes, que, ao despertarem para o amor, se sentem de tal forma presos ao amado, que crêem colocar na posse deste uma parte essencial da sua existência. Para concretizar esta noção, Bernardim recorre com frequência aos motivos do intercâmbio de corações e da morte simbólica, cuja proveniência do contexto religioso atestámos. Por outro lado, o autor explora os efeitos psíquicos da alienação, pondo em cena inúmeras situações em que os amantes melancólicos, imersos na contemplação do amado e na aspiração nunca satisfeita de realizar a união com ele, saem de si, perdendo o controlo sobre os sentidos. Binmarder e Avalor são os protagonistas das cenas em que figura este tipo de alienação chamada de «transporte». Estamos em crer que as situações de arrebatamento encenadas na novela de Bernardim justificam as leituras místico-filosóficas que dela têm sido feitas, uma vez que esse estado constitui um dos vectores da experiência de ascese tal como configurada pelos pensadores neo-platónicos. Neste capítulo, questionaremos a pertinência de tais leituras.

Considerando que Bernardim procura na *MM*, antes de mais, fazer uma análise dos efeitos do amor humano (tal como ocorre na lírica cortês do seu tempo, embora na primeira pessoa: «Más que cualquier outro motivo, el poeta cancioneril muestra su interés por exponer su estado anímico» (Chas Aguión, 2000:110)), não podemos deixar de ter em conta a sua receptividade às concepções teóricas naturalistas, que, a partir de meados do século XV, se imiscuem na literatura peninsular. Como afirma Aguión, «en el siglo XV el afecto humano también traspasa el interés de los poetas e implica a teólogos, filósofos y científicos. [...] el amor ya estaba catalogado como una de las variantes de la locura, susceptible de diagnosis y terapia» (2000: 60). Indagaremos por isso acerca da presença de um conjunto de elementos que reflectem o conhecimento por parte de Bernardim da sintomatologia do *amor hereos*.

2.1.Os motivos da morte simbólica e do intercâmbio de corações

O movimento de transferência do coração do amante para o amado em que consiste o amor é entendido por Bernardim, de forma semelhante à perspectiva de deslocação das potências orgânicas presente na *Sátira* do Condestável D. Pedro de Portugal (cf. Parte I desta

dissertação, pp.17-18), como uma inclinação dos sentidos de um para o outro. É disso exemplo a cena, já analisada por nós, em que Aónia se enche de piedade, depois de lhe ser narrado pela Ama o pranto de Binmarder junto ao rio. Face a este seu primeiro interesse pelo pastor, a Dona refere que «com ele [o bem querer ou as lágrimas] os sentidos primeiro lhe encrinou» (118). Ora, a inclinação, pendor de todo o ser do amante para o amado, é genericamente configurada na *MM* como causa de um desconhecimento de si próprio, que, invariavelmente, leva a uma transformação do amante. Transformação que pode também ser entendida como uma morte simbólica.

A noção de morte, aplicada no contexto da lírica trovadoresca e da novela sentimental, implica o «fim» do sujeito enamorado sob diferentes perspectivas. A expectativa de morte por não se ser correspondido constitui um mote para o desvelar de numerosas súplicas por parte dos trovadores. Binmarder, no seu cantar, afirma que «mal faz quem me esquece assi, / que após mim não há outro mi» (117, vv. 44-45). Neste verso, associa-se a hipótese do esquecimento por parte da amada à possibilidade de morte (real) do pastor. A ausência e a rejeição afiguram-se assim como causas de um fim trágico.

Mas a ideia de morte por amor remete também para a noção de que o amor opera uma mudança de identidade que resulta num renascimento do amante. No âmbito profano da novela de Bernardim, é de assinalar o facto de Binmarder, instigado pelo sentimento nutrido por Aónia a fugir e esconder-se de Aquelisia, mudar de nome e deixar para trás tudo o que foi até ali. É no contexto desta mutação que a Dona refere que «tanto se ensenhoreou naquele pouco tempo o amor dele que a si mesmo queria já em parte leixar» (102).

O amor surge portanto como móbil de uma desistência de si mesmo por parte do sujeito enamorado. Esta perda é entendida, noutro ponto do texto, como auto-desconhecimento: «pera remédio de sua dor a escolhera [a flauta], depois de se desconhecer» (110).

Na tematização destes efeitos do enamoramento, é visível a influência, na *MM*, quer da lírica do *Cancioneiro Geral*, quer do romance de cavalaria. Numa cantiga de Duarte de Brito, perder-se de amores e desconhecer-se (causa e consequência) surgem associados da seguinte maneira: «E assi todo vencido / de olhar-vos, me senti / d'amores tanto perdido / que a mim desconheci / como vos vi» (*in CGGR*, vol. I, 113, p. 361). A mudança que ocorre na vida de Binmarder é ainda comparável a uma outra célebre transformação da literatura peninsular medieval: a conversão do cavaleiro Amadis no ermita Beltenebros⁴⁹. Esta acontece na sequência da rejeição por parte de Oriana e leva a que Amadis, à semelhança do cavaleiro

⁴⁹Recentemente, António Cândido Franco chamou a atenção para o parentesco entre a *MM* e este romance cavaleiresco, no que toca à dramatização do processo de mudança de identidade (cf. 2007: 70).

de Bernardim, se desfaça do seu cavalo e das suas armas, tomando prazer no isolamento em «espesas matas» (cf. Montalvo, 2004: 684-690). Perder o afecto da mulher amada condu-lo à perda de várias faculdades vitais. Aos poucos, vê-se acometido de *hereos*, passando dias a fio sem comer e dormindo com dificuldade, imerso ora em suspiros ora em sonhos contínuos (*ib.*: 707-708), sintomas que afectam similarmente o amado de Aónia. Sobre a sintomatologia do «mal de amor» falaremos adiante. Para já, destaque-se a presença do tema da mudança de identidade como forma de morte e transformação dos amantes, em ambas as obras.

Depois de conhecer Aónia, sendo-lhe solicitado que saia da tenda onde se realizam as cerimónias fúnebres dedicadas a Belisa, afirma Binmarder: «“Eu não tenho pera onde ir daqui”, lhe disse, e, parece que lembrando-lhe que havia de deixar o coração, caíram-lhe ãas raras lágrimas por os peitos» (94-95). A partir do momento em que se enamora, o seu coração passa a pertencer a Aónia. Não podendo já deixar de pensar nela e no facto de a desejar, o cavaleiro sente que toda a sua vida lhe pertence, como se a ela estivesse unido de corpo e alma. A expressão «bem lhe pareceo que não podia caber ali naquele tempo gente estrangeira, ainda que ele no seu coração já o não era» (95) conota esta noção de pertença. Binmarder não é estrangeiro no seu coração, porque, dir-se-ia, encontrou no amor por Aónia a sua morada natural. Por isto se explica o facto de os amantes se sentirem em exílio profundo longe das amadas e daquilo que recorda a sua presença, como se, de facto, fossem privados da vida. A partir do momento em que o pensamento se devota exclusivamente à amada, o corpo sofre também as consequências dessa fixação, seguindo para essa espécie de desterro, numa saída de si do espírito. É o que podemos concluir a partir da leitura dos versos do cantar de Avalor, enunciado na sequência da separação de Arima, que parte para junto do seu pai: «Onde me ágoas levam alma / vão também corpo levar» (177, vv. 49-50).

A morte real de Belisa, acompanhando o pendor trágico do género sentimental, surge como circunstância propiciadora de um confronto do amante com a ausência impossível de remediar do ser amado. O seu desaparecimento leva a que Lamentor morra também em parte, porque ela é a sua alma. «Desalmado», resta-lhe esperar que o último suspiro do corpo venha efectivar a finalização do processo de morte parcialmente iniciado. Lamentor alude por isso à dupla morte em que se baseia o seu destino, face à morte única de Belisa.

Malaventurado cavaleiro, que pera vós, senhora, estava ordenado ãa sepultura em terra alhea, e pera minha vida, duas. Mas a vossa terá o corpo e as minhas, o corpo e alma. Não fora mais rijo, senhora, o fio que nos a nós tinha a ambos? Como o cortastes vós sem mim? (97).

Em conversa com Arima, referindo-se a danos futuros que poderão acossar a vida da jovem, o cavaleiro afirma que «primeiro que o eu veja [os danos] me possua a mim esta terra que tanto tempo há que sem mim a melhor parte de mim tem lá» (151).

Com efeito, a melhor parte de Lamentor era Belisa. O amante sem a amada/alma é um ser vazio, despido da força que lhe dá vida, circunstância que conota a noção de que juntos formam um único ser. Uma vez cortado o fio que o unia à mulher, o cavaleiro enlutado põe em causa a continuação da sua própria existência: «Nom vos alembrou que era eu o que sem vós não havia de ser mais?» (97). Por consequência, para ela é necessária uma sepultura, porque, inteiramente morta, deixa apenas o corpo para enterrar, enquanto para ele, cindido após a sua perda, são necessárias duas sepulturas: uma para o corpo e outra para a alma, separadamente.

Da mesma maneira que o coração de Binmarder ficava onde estava Aónia, a alma de Lamentor não pode afastar-se do corpo da sua amada, morrendo, por isso, com ela. Fica então assente que a união das almas que ocorre no enamoramento torna impossível a existência isolada de cada um dos amantes. Apesar de imbricados espiritualmente um no outro, o facto de possuírem corpos distintos, circunstância própria da condição terrena, coloca-os inevitavelmente à mercê da separação.

Também na história de Avalor e Arima se presentifica, por mais do que uma vez, esta noção de cisão em dois do sujeito enamorado, evocadora do mito do andrógino na obra⁵⁰. A Dona alude ao facto de o cavaleiro ter uma parte da alma guardada para se inscrever nela o amor da parte com que faz par: «por onde aquilo, e a maneira daquilo como passara, ficou logo escrito na metade d'alma a Avalor» (155). De forma semelhante, a enigmática Donzela Delicada, espírito que lhe aparece em sonhos, alude à predestinação dos amantes para se reencontrarem um dia, estando reservados um para o outro, quais almas-gémeas: «Por só te dizer isto parti donde parti, mas porque estás guardado da Arima» (154).

Perante a morte real, não vale esperança alguma. O sofrimento por amor vivido por Lamentor, assim como no-lo dá a conhecer Bernardim, é por isso substancialmente distinto do vivido por Avalor e Binmarder. Até ao momento em que se vêem definitivamente afastados de Arima e de Aónia, a partir do qual deixamos de acompanhar os seus destinos, estes são-nos apresentados essencialmente como amantes cuja dor pela separação se mistura com a

⁵⁰ A ideia de que as almas enamoradas são duas partes de um mesmo ser constitui o tema central de uma composição de Diego de San Pedro. Tratando-se de uma cantiga em que se fala da separação do corpo e da alma, em virtude da alienação da alma do poeta na amada, é relevante o facto de o seu autor fazer uso de uma dialéctica análoga à praticada por Bernardim: «Afirmo qu'estoy y digo / en dos partes hechos dos; / por el cuerpo acá conmigo, / por ell alma allá con vos» (cit. in Serés, 1996: 133).

esperança de uma união futura, que permanece até ao rompimento definitivo com elas no seu horizonte de expectativa. Pelo contrário, Lamentor começa por ser o amante que consumou plenamente a união amorosa, assumindo posteriormente o papel daquele que perdeu o seu estado de graça, e a quem, por isso, só resta refugiar-se na recordação do que foi e não tornará a ser. A morte de Belisa vem assim frustrar a possibilidade de uma felicidade plena no mundo, possibilidade que o amor efectivou, mas cuja durabilidade não pôde garantir. A perda dessa plenitude é causa de uma dor, talvez, mais irreparável do que o vazio de uma existência que nunca se encheu dela. A «mudança» surge assim como força contrária à vivência plena do amor: se, por um lado, permite que os amantes se unam, por outro, leva também a que se separem irremediavelmente, como assinala a Menina no preâmbulo da obra.

À semelhança do que acontece em outras novelas sentimentais, Lamentor é o amante que passa a dedicar a vida ao «culto» da sepultura da amada, fixando morada nas imediações do lugar da morte. O sepulcro é um símbolo da religião do amor. Em obras como *Arnalte y Lucenda* e *Grimalte y Gradisa*, entre outras, ele surge como meio de recordação daqueles que a professaram, convertendo-se frequentemente em «santuarios adonde van en peregrinación todos aquellos que han sido tocados por el amor» (Teijeiro Fuentes, 2007: 104). De forma similar, Lamentor vive em luto permanente, por isso, só avisa Aónia do casamento que a espera, na véspera do acontecimento. É sua intenção impedir que a alegria do matrimónio contagie o ambiente triste da sua casa (cf. 141); Arima, já crescida, veste-se «à maneira [...] inda de dó, porque dado que muito houvesse que era falecida sua mãe, na casa de seu pai não no parecia» (150). Além disso, o cavaleiro reserva em casa um lugar para cultivar a memória de Belisa. Salienta-se a ideia de que recordar ajuda a suportar a perda, criando a ilusão reconfortante de que a falecida ali estará para sempre presente: «foi-se só àquela câmara onde seu pai soía d'estar depois da morte de Belisa, porque ali também pera sempre estava ela, a qual era feita também em maneira pera ãa contemplação triste» (150).

Recordar é uma forma de perpetuar uma união que já não existe no mundo. Também a Menina, lamentando o amor perdido, encontra no desterro e refúgio nos lugares solitários uma via para resgatar o passado em que aquele se inscrevia. O acto de contemplação é, por conseguinte, o traço essencial de uma existência marcada pela saudade. Ainda que de forma diferente, Binmarder e Avalor submetem-se também ao impulso recordatório, como modo de remediar a ausência das amadas, figurando a sua imagem. Sob o fascínio da sua presença, eles deixam-se arrebatrar por inteiro. Sobre estes e outros efeitos, falaremos em seguida.

2.2. Melancolia: os efeitos psíquicos da alienação do amante

2.2.1. «Cuidar» e fantasiar

Nunca é demais recordar que, segundo A. Capellanus, para que o amor nasça e se firme na alma humana, é necessária uma reflexão obsessiva (cf. 2006: 31). A *cogitatio*, etapa do enamoramento que sucede à *visio*, surge como tentativa de prolongar o deleite sensitivo obtido na contemplação visual do amado, quando este está ausente, e antecede um terceiro estágio de consumação do amor, a *conversio*, em que pela cogitação o amante se transforma no amado. Na *MM*, um exemplo acabado da plenitude desta transformação, como verificámos, é a relação de Lamentor e Belisa. Nas restantes narrativas, a análise que a Dona faz dos efeitos do enamoramento incide maioritariamente sobre o *pathos* interior de Binmarder e Avalor, que espelha as consequências da intensa cogitação a que se devotam, aspirando por uma futura união com Aónia e Arima, respectivamente.

A experiência do enamoramento parece ter como consequência imediata no amante um desejo de refúgio na solidão. Para poder pensar no amado à vontade, ele afasta-se do convívio humano. É o que se pode depreender da atitude de Binmarder, que se isola dos demais pastores: «não lhe haviam mais de tolher o tempo ao cuidado» (106); «quando a todos a escura craridade das estrelas amoestava sono, dele o tinham desterrado os seus cuidados. Antes, com os olhos postos pera aquela parte donde viera, segundo parecia, com o corpo só, a senhora Aónia ausente ele via chorar» (109).

O termo «cuidado», que pode traduzir a inquietação sofrida pelo amante, tem origem num vocábulo latino que significa «pensar», ou seja, *cogitare* (Holanda, 1999). Sobre «cuidar», em contraposição com «suspirar», se desenrola o extenso debate que inicia a compilação de Garcia de Resende (cf. *CCGR*, 1990, vol. I, 1, pp. 13 e ss.). A fixação contínua do pensamento na imagem do ser amado não seria possível se a faculdade da imaginação não se conjugasse com a da memória, num processo que visa, em última instância, actualizar pela figuração o comprazimento sentido no primeiro olhar. Oferecendo ao amante uma possibilidade de fantasiar a união com o amado, união que constitui o cerne das suas preocupações, e, em suma, dando-lhe a hipótese de o trazer virtualmente à sua presença, o «cuidado» comporta, paradoxalmente, uma dimensão de prazer. Por essa razão, a Dona intitula o sofrimento de Binmarder de «doce tristeza»: «Estando ele assi todo ocupado daquela doce tristeza...» (104). A solidão e, especialmente, a vigília nocturna afiguram-se

assim circunstâncias favoráveis a este exercício do pensamento. À semelhança do que acontece com Binmarder, também Aónia enfrenta na noite as contradições do lamento amoroso, revolvendo-se na cama entre o sossego e os suspiros (cf. 129).

Mas atentemos mais especificamente no papel da fantasia neste processo. Note-se como o verbo «ver» desempenha uma importante função na exposição do modo como Binmarder se fixa na imagem ausente da amada: «a senhora Aónia ausente ele via chorar» (109); «imaginando, parece, a senhora Aónia na fantasia, afigurando-a nela da maneira que a vira» (104). Tópico comum na poesia portuguesa contemporânea de Bernardim, quer na de raiz trovadoresca, quer na de influência clássica, a ideia de impressão da imagem da amada na alma é explorada na *MM* como uma das alterações que o enamoramento provoca na actividade psíquica do enamorado. Ver na fantasia, noção contida no verbo «afigurar», é, no fundo, uma forma de idealização, recurso psicológico que resulta como compensação da separação, apresentando-se como solução para o problema de não poder ver *in praesentia*.

Uma cantiga do *Cancioneiro Musical d'Elvas*, que, tendo sido descoberto por volta de 1928, é constituído por composições datadas do século XVI, dá-nos a ver como a satisfação da fantasia pode ser para o poeta um remédio para o amor infeliz:

Toda noite e todo dia
cuido como sou sogeito,
que me não seja proveito,
satisfaz a fantasia.
Comigo mesmo passando
maginações namoradas
[...]
de tal harmonia
é o Amor composto, e feito
que do que não traz proveito
lança mão a fantasia.⁵¹

A fantasia responde de tal forma à necessidade de idealizar, que permite ao enamorado pintar a realidade com tons mais desejáveis do que factuais. Assim, Aónia preenche o vazio de conhecimento relativamente a Binmarder com elementos que o desejo lhe dita: «como o vio, com os desejos que tinha de o ver e com o que consigo tinha assentado, pareceo-lhe não tão-sóis assi como ele era, mas como ela queria que fosse» (125).

A exploração dramática da personagem do cavaleiro-pastor é feita essencialmente em função da expectativa de ver, de se encontrar com Aónia, esperança que o casamento forçado

⁵¹ Anónimo, in *CME* (1992), p. 34.

desta vem frustrar. Depois deste acontecimento, parecem esgotar-se os motivos da sua permanência em cena, ficando a cargo do leitor supor ou não a sua morte junto ao freixo, de acordo com o anúncio da Dona (cf. 119). A suspensão da realização do desejo, concretizada na encenação do pranto pela ausência do amado, apresenta-se assim na *MM* como uma forma de potenciar os efeitos dolorosos do amor, mas também de enfatizar a dimensão de comprazimento da imaginação que a não consumação da união amorosa encerra.

É pelo poder da imaginação que Binmarder engana a dor da ausência de Aónia, figurando a sua presença como a vira minutos antes, sentada na cama da «palhiça» onde se instalou para recuperar da queda: «Mas como lhe pareceo que seria em casa, lembrou-se logo do lugar onde estivera ela na sua assentada [...]. E entrando, foi-se ali pera onde estivera dantes, e consigo estava fantesiando Aónia, ora lembrando-lhe como aquilo fizera, ora como aqueloutro» (140). O cavaleiro-pastor corresponde assim ao paradigma do amante melancólico, dado que faz um uso constante da fantasia e da faculdade da memória para trazer à sua presença a amada ausente, imobilizando-se nesse pensamento. O desejo doentio leva mesmo Binmarder a dirigir palavras a Aónia, como se ela o pudesse ouvir: «tomando aquela parte da manga que lhe deixara, se punha a chorar com ela a voltas de palavras tristes, como que houvesse ela d'entender» (140).

O despertar do desejo tem como consequência uma alienação do amante no amado, incapaz que aquele é de desviar a atenção e o olhar deste. Na sua ausência, esta fixação dá lugar a um mergulho na interioridade, necessário à tentativa de recordar o seu semblante, imagem que ficou impressa na alma do amante: só os olhos da imaginação têm a capacidade de simular a presença desejada. Porém, o «culto» da imagem da mulher amada pode reverter-se numa espécie de patologia da faculdade da imaginação que tem como últimas consequências a loucura do amante, de acordo com a descrição dos efeitos do «mal de amor» presentes nos tratados naturalistas, médicos e não só. Relativamente à *MM*, não se pode dizer que a contemplação desmedida e o sofrimento pela ausência da amada levem os amantes à perda da razão. Contudo, podemos atestar na sua conduta vários exemplos de uma perda do controlo sobre as faculdades vitais, por efeito da paixão amorosa.

2.2.2. O «transporte»

A narração dos efeitos dos enamoramentos de Binmarder e de Avalor demonstra como a contínua cogitação no objecto amado conduz ao arrebatamento do amante. Atentemos nas palavras do *Sermó de Amor* (2ª metade do século XV), do catalão Francesch Alegre, que

definem o amor como uma forma de «transporte» decorrente da contemplação: amor «es un veement arrepament en contemplació de la cosa amada: realment trasporta tot lo amant en ella» (*in* Cátedra, 1989: 48). O «transporte» é um «estado mais ou menos permanente de alheamento do mundo exterior e do próprio eu que é consequência do enamoramento, como uma saída mais efectiva da realidade, que pode assumir a forma de desmaio (“desacordo”) e dar lugar [a] visões» (Neves, 1996: 211). Ele abarca assim o duplo sentido de alienação da vontade do amante e de perda do domínio sobre si mesmo.

São numerosos os textos que utilizam este termo para significar o alheamento provocado pelo estado de enamoramento. Amadis de Gaula, um dos casos paradigmáticos do «mal de amor» na literatura, protagoniza diversas situações de «transporte» perante a visão de Oriana. Logo após a confirmação do amor desta, «sospiró muy de corazón, y quiso hablar, mas no pudo; ya ella, que le pareció ser todo transportado, tomóle por la mano...» (Montalvo, 2004: 527). Suspiros, silêncios, inanição e desmaios são alguns dos sinais exteriores do arrebatamento por amor.

De entre as personagens da *MM*, Binmarder é aquela que confessa mais extensamente a onnipresença do tormento em que vive. O seu cantar constitui um lugar de revelação desse sofrimento, na primeira pessoa: «não me leixa minha dor. / Dor e outra cousa mor, / convosco hoje amanheci, / convosco ontem anoutei» (116, vv. 21-24). A descrição do comportamento do pastor permite constatar a relação entre o «cuidar», ou seja, o cogitar, e o estado contemplativo que motiva ora o triste canto, ora o choro, ora a imobilidade: «andava tangendo em palavras pastoris [...], pera desabafar o coração que tão ocupado de profundos pensamentos trazia» (110). Depois de ver as vacas afundarem-se no rio, fugindo das moscas, Binmarder «ficou como cuidadoso um pouco, e porém sem tirar a frauta donde a dantes tinha, como transportado» (115). Comparando o sofrimento dos animais ao seu, enceta o cantar em que declara que, ao contrário do que acontece na natureza, ele não tem para onde fugir do sofrimento que o atormenta: «Para tudo houve remédio, / para mim só o não houve aí» (115, vv. 1-2)⁵². Terminado o canto, retorna então à imobilidade e aos suspiros: «se alimpara das lágrimas [...], olhara pera a aba que com ambas as mãos tinha, e [...] encostara o rosto nela assi ante as mãos como estava, e após um grande suspiro se leixara estar assi» (118).

Depois de relatar o enamoramento de Binmarder por Aónia, por diversas vezes a Dona põe em relevo o modo como a interioridade psíquica influi na vida do pastor, motivando a

⁵² A meditação de Binmarder aproxima-se da da Menina, no preâmbulo. Ao contemplar o redemoinho que o penedo provoca no ribeiro, ela conclui da distinção entre o seu pesar e o da natureza, para o qual, inversamente ao seu, há uma solução (cf. 60). Este assunto foi abordado na Parte III deste trabalho (cf. ponto 4.1.).

ocorrência de várias situações de perda de consciência. Fazendo uma resenha dos sintomas decorrentes do seu estado passional, a narradora descreve o estado anímico do pastor chamando a atenção para o facto de ao estado de vigília provocado pelo intenso cogitar se suceder a imersão no sono e nos sonhos. A fantasia, cuja actividade a visão de Aónia intensificara, permanece, pois, em alerta, mesmo quando o pastor adormece: «E em longa noite esteve assi, até que o cansaço do corpo adormeceu aquela parte dos sentidos sobre que tinha poder. Sonhos e fantesias acuparam a outra...» (109). A «sombra» que no vale lhe surgira como uma espécie de alucinação reveladora da sua rendição ao amor (cf. 105) aparece-lhe agora num sonho em que se vê ser levado por ela, à força, para longe daquele lugar, onde escolhera ficar para estar perto de Aónia (cf. 109). Esta situação assemelha-se àquela em que Avalor sonha com a Donzela Delicada, depois de se enamorar de Arima. Leonor Neves nota o paralelismo entre ambas as aparições, chamando a atenção para a dimensão profética que comportam. Sobre o episódio da «sombra», em particular, refere que esta «não deixa de constituir uma lúcida voz interior, que se faz ouvir em consequência do processo de depuração que está na origem da visão, que permite a libertação do corpo e a elevação da ‘fantasia’ a um plano superior ao da realidade» (1996: 218)⁵³.

Poder-se-á dizer que na *MM* há uma alusão à possibilidade de a experiência do êxtase amoroso levar a cabo uma depuração dos sentidos capaz de conduzir o amante a uma forma de conhecimento extra-sensorial? Ou Bernardim pretende apenas pôr em relevo nestes episódios os efeitos psíquicos da melancolia amorosa, sendo que, entre eles, se insere o aumento da actividade fantasmática, que abarca não só o carácter, à partida, positivo da revelação, mas também o aspecto desmesurado e perturbador dos sonhos?

O excerto em que se relata a queda de Binmarder junto à parede do quarto de Aónia é expressivo do poder que as palavras da amada têm sobre o seu espírito ansioso, dominando-lhe o pensamento por completo. A esperança renovada explica o facto de se sentir em parte descansado. Contudo, do ponto de vista físico e mental, tendo passado as noites precedentes em vigília, o mesmo não acontece. O «cuidado» permanente, a par dos sonhos, são

⁵³ A Donzela Delicada surge como a voz da consciência interior de Avalor. Antecede, com efeito, a sua aparição, a seguinte expressão da narradora: «e por sonho parecia-lhe que estava falando consigo» (156). No fim, ela esclarece que «Nós espíritos somos criados como a vontade de cujos havemos de ser» (158). Num artigo em que atenta na função do feminino no universo onírico da *MM*, Neves atribui a esta aparição uma função equivalente à que o *daímon* tem no platonismo: «O *daímon* de Avalor representa o nível intelectual, divino da própria alma, imaginado ou apreendido pela mente depois da contemplação da verdadeira beleza, no momento em que está menos sujeita à prisão corporal (o sonho), pela acção do amor (ele próprio o mediador, ou *daímon*, por excelência)» (1995: 467). Enquanto intermediário, ele possibilitaria o resgate da alma humana das chamadas «regiões inferiores» (*ibidem*).

apresentados pela Dona como causas da desatenção de Binmarder, fatal, tendo em conta a situação de perigo em que se colocou, subindo as escadas:

Binmarder leixou-se ficar à fresta e esteve até pela manhã, que tão acupado lhe ficou o pensamento daquelas palavras que lhe Aónia dissera em se indo, e como lhas dissera, que ãa cousa e outra não lhe deram mais vagar nem tão-sóis pera lhe acordar o fugir do tempo. Mas como ele não tivesse a noite dantes dormido nem o dia que se seguio [...], assi foi Binmarder que, parte de cansado, parte de contente, transportou-se, parece, tanto em seu cuidado que se lhe foram por sonhos os pés e as mãos, e caio no chão com o pao após si (135-136).

Antes mesmo desta ocorrência, no primeiro encontro dos amantes à janela, Aónia ficara mais segura da reciprocidade do sentimento do pastor, ao constatar o “desacordo” dele ante o fascínio da sua presença, que faz com que deixe cair o cajado no chão (cf. 125).

A saída de si em que consiste o «transporte» dos amantes é definida como um estado de absorção mental que os leva a perder a conexão com o lugar e o tempo, no fundo, com a realidade que os envolve. A circunstância em que Aónia e Binmarder se deixam arrebatados na contemplação do rosto um do outro, na «palhiça» em que o pastor jaz ferido, sugere à Dona o seguinte comentário, bem expressivo da noção de alienação dos amantes: «estando assi nisto eles ambos, e não estando eles ambos ali» (138)⁵⁴.

Também na história de Avalor se repetem os relatos sobre este género de confusão mental. São recorrentes as referências ao estado de estupefacção do cavaleiro ante a presença angelical de Arima: esquece-se do tempo, confunde-se pelos caminhos e perde-se (cf. 161-162); torna-se pouco a pouco mais silencioso, perdendo o fio da conversação («dantes sempre achava cousas em que falar com Arima, já então havia grande tempo que, como se via com ela, tudo lhe falecia e, como a via, trasportava-se» (166); «olhando ela, vio folgar d'estar com ela Avalor, calando-se ao perder das cousas em que falavam, noutras o perder dele, [...] o seu cuidar sempre, o seu falar espedaçado, falando antre muitos, e logo o seu trasportado silêncio» (168)). Por último, o olhar de Arima subjuga de tal forma Avalor, que o leva a perder as forças e desmaiar, caindo no chão: «vio vir Arima, e desacordando-se da força ou não podendo soportar a carga de seus olhos, [...] caíu [...], deu tamanha queda que toda a sala abalou» (167).

⁵⁴ Villalobos, nas *Sentencias sobre Amor*, afirma, sobre o arrebatamento do amante, que faz com que «Donde está más, allí está menos; y allí está siempre donde nunca está» (in Cátedra, 2001: 231), ideia sublinhada também na *Fiammetta*, onde se alude ao poder das «fiamme accese» do desejo: «il disio, quasi ogni mio sentimento occupando, mi toglieva di me medesima, e quasi non fossi dov'era» (Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P2.HTM).

Na parte da novela cuja acção sucede ao abandono da Corte por parte de Arima, relata-se o naufrágio de Avalor no mar, após a busca da amada, demanda que o conduz às margens da terra a partir da qual a Dona narra as histórias à Menina, a mesma em que se situariam os paços de Lamentor. No areal, depois de muito remar e lutar contra as ondas, Avalor dá-se por vencido, «havendo-se por morto» (180). É então que, meio-adormecido, se abandona à «deleitosa imaginação» de Arima, julgando, por momentos, encontrar-se na sua presença: «Contando ele depois isto a um seu amigo grande, dizem que lhe dizia que nunca tão contente se achara, parecendo-lhe que andava lá com a senhora Arima, ouvindo-lhe falar aquelas palavras vagarosas [...], e via-lhe aquele mover de sua boca...» (*ibidem*). O comprazimento na figuração da amada apresenta-se, também aqui, como móbil do alheamento do amante relativamente à realidade circundante.

O interesse que Bernardim devota às consequências da cogitação profunda reflecte de certa forma a abordagem das relações entre o sono e a meditação amorosa, desenvolvida por Leão Hebreu no terceiro dos *Diálogos de Amor*. Aqui, a personagem de Fílon justifica o alheamento que o impedira de notar a presença da amada, baseando-se, nada mais, nada menos do que no facto de a sua mente estar apartada dos sentidos, devido à intensa meditação amorosa: «se a tua radiante formosura me não tivesse entrado pelos olhos não me teria podido traspassar tanto, como fez, os sentidos e a fantasia, nem, penetrando-me até ao coração, teria tomado por morada eterna, como tomou, a minha mente, enchendo-a da escultura da tua imagem» (2000: 196-197). Segundo Fílon, o êxtase provocado pela meditação amorosa «é mais de meia-morte», sendo que, assemelhando-se ao sono, ao contrário deste, não nutre o ser humano, ou seja, não contribui para lhe dar vida. O amante em vigília, pensando, «sente menos do que o que dorme, pois, tal como no sono, no êxtase se retiram para dentro os espíritos e deixam os sentidos sem sentimento e os membros sem movimento, porque a mente se recolhe em si própria a contemplar um objecto tão íntimo e desejado que a ocupa e alheia toda» (2000: 198). A imersão na realidade interior por parte de um amante nestas circunstâncias é tão intensa e arrebatadora que, perante a hipótese real de um encontro com a amada, a relação com o objecto ideal que ela se tornou para si, graças à cogitação, sobrepõe-se ao próprio interesse pelo contacto físico.

O amante alheado de si mesmo na contemplação da coisa amada, esquece-se por completo de si próprio, não fazendo nada em seu benefício. É, com efeito, nesta forma de inanição que assenta parte da observação do estado anímico dos cavaleiros-enamorados de Bernardim. O «transporte» do amante constitui uma forma de ensimesmamento que pode

operar uma desvinculação da realidade exterior. Para Neves, na *MM*, esse corte propicia uma imersão num plano superior da realidade, correspondente a um estágio de conhecimento a que os amantes, seres de excepção a quem a experiência amorosa dota de capacidades extraordinárias, acedem. Quanto a nós, não podemos deixar de relacionar a caracterização dos amantes «transportados» levada a cabo na *MM* com a apropriação literária dos sintomas do *amor hereos*. A melancolia do amante é fruto da alteração da *virtus imaginativa*, cuja actividade se intensifica com o enamoramento, em virtude do desejo de união física e intelectual com a mulher amada, tornada assim numa espécie de objecto de culto. Segundo o ponto de vista médico evidenciado nos tratados naturalistas hispânicos, a loucura e a morte são a mais extrema consequência da enfermidade do «mal de amor» («pierden el sueño e el beber, e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos [...] si los hereos non son curados, caen en mania o se mueren» (B. Gordonio, in Cátedra, 1987: 214)). Na *MM*, em conformidade com o que ocorre em outras novelas do cânone da ficção sentimental (*Cárcel* e *La Celestina*), bem como com a novela de cavalarias (*Amadis*), registam-se alguns aspectos do conhecimento desta caracterização do amante melancólico.

A representação literária da melancolia amorosa como efeito do enamoramento serve a criação de um perfil singular na ficção tardo-medieval e dos alvares do Renascimento: o cavaleiro que por amor perdeu a *energeia* própria da sua condição de buscador de aventuras, tornando-se errante, mas que, não perdendo o idealismo, se devota à mulher amada, que passa a ser o seu centro vital. Da paródia feita em *La Celestina* (1499) à paródia feita em *Don Quijote* (1605) vai um passo: o século em que os velhos ideais de cavalaria caem definitivamente por terra, facto que traduz a condição decadente de uma classe feudal que perdeu o protagonismo social. A novela sentimental hispânica exprime a nostalgia e o revivalismo decorrentes desse sentimento de decadência, visível até na encenação da tragédia amorosa. As composições bucólicas começam então também a evidenciar os traços desta melancolia. Também o pastor perdido de amores negligencia o cuidado com o rebanho, erra pelos bosques e, perdendo a alegria de viver, chega mesmo a ostentar uma tez pálida, sinal revelador do desequilíbrio humoral causado pela acumulação excessiva de bílis negra no organismo, de acordo com a descrição dos sintomas da melancolia patológica – verificámo-lo, por exemplo, na *Arcadia* de Sannazaro (cf. Parte I desta dissertação, p. 35). Na poesia portuguesa, em sintonia com este retrato, é de notar o facto de uma das poucas cantigas de tema pastoril que se apresentam no *CGGR* incidir na extrema inquietação de um pastor que

perde o rebanho e quase perde a cabeça, por efeito da «aficion» que lhe traz «rebuelta la fantasia», «la memori[a] tam estranha» e a «color / desvelada e denegrida» (Joam Rodriguez de Castel Branco, 1990: vol. II, 365, pp. 321 e ss.).

Uma questão subsiste, apesar de tudo. Será que Bernardim concretiza dramaticamente os efeitos do enamoramento que pusemos em evidência – o «cuidar», o «fantasiar» e o «transporte» – com a finalidade de iluminar a característica da melancolia resultante do «mal de amor», sob um ponto de vista estritamente literário? Ou pretende ademais, através da sua exposição, remeter para uma dimensão sagrada da existência tornada acessível pela experiência amorosa, dimensão que transcende os limites do amor humano? Repensados à luz das teorias neo-platónicas em vigor no século XVI, os efeitos da melancolia, a par dos vários motivos que metaforizam o enamoramento como morte e cisão dos amantes – que, como constatámos na primeira parte deste trabalho têm um paralelo na esfera do amor divino – poderão ser sugestivos de uma intenção alegórica por parte do autor, que se prenderia com a tentativa de metaforizar através das histórias de amor profano um pensamento teológico.

Um pouco à margem do neo-platonismo florentino, embora dialogando com as suas perspectivas, Leão Hebreu concretiza na encenação do amor de Fílon por Sofia a possibilidade de o amor por uma mulher, um afecto não destituído do cariz irracional do desejo, poder ser espelho da busca da perfeição divina («A tua beleza afigura-se-me sob forma mais divina que humana; mas como é sempre acompanhada por um desejo pungitivo e insaciável, dentro de mim converte-se num pernicioso e furiosíssimo veneno, a tal ponto que, quanto mais opulenta é a tua formosura, mais raivoso e venenoso desejo suscita em mim» (2000: 226)). A imagem da beleza de corpo e de alma da amada «aviva na mente do amante aquela Beleza divina que está latente na mesma alma [...], e por isso o amor dela se torna tão intenso, ardente e eficiente, que rouba os sentidos, a fantasia e a mente toda, como o faria a própria Beleza divina se recolhesse a si em contemplação a alma humana» (2000: 443).

À luz desta leitura, o arrebatamento que resulta da fixação obsessiva do amante no amado, de cujo espectro não consegue alhear-se, instigado por um desejo insaciável, constitui um exemplo da busca nostálgica da perfeição que envolve todos os seres, que até na procura da obtenção do deleite dos sentidos se submetem às leis unitivas do amor. Não havendo contradição entre a experiência da dimensão mais tortuosa do desejo e a vivência do apelo da plenitude da Beleza divina, é possível entender a melancolia e o arrebatamento dos amantes, na *MM* como nos *Diálogos*, como consequência-limite do amor humano, que, quer de acordo com a vertente mais espiritualista do amor cortês, quer de acordo com a posição veiculada

pelos tratados neo-platónicos do Renascimento, é entendido como reflexo do amor pelo divino, que é, por seu turno, passível de ser traduzido segundo termos, imagens e motivos análogos ao do humano.

Na encenação dos «transportes» de Binmarder e de Avalor podemos notar, com efeito, uma composição do perfil do amante que encontra no platonismo, mais propriamente na descrição da loucura amorosa que é feita no *Fedro*, cujas transformações físicas e psíquicas Leão Hebreu analisa pormenorizadamente, uma possível fonte literária. Essa elaboração não deverá contudo levar-nos a perder de vista a análise dos sintomas das paixões amorosas, sobre os quais a novela sentimental se debruça, no seguimento da poesia cortês e dos tratados naturalistas de quatrocentos. A «suspension indéfinie de l'accomplissement du désir» (Coulano: 1984: 40) afigura-se um factor determinante na elaboração literária dos efeitos da paixão, sendo que o amante melancólico representa o estatismo e alheamento decorrentes dessa tensão face a uma plenitude nunca alcançada, tensão que é, paradoxalmente, causa de deleite para ele. À revelia do moralismo veiculado pelos tratados naturalistas de quatrocentos, esses efeitos não são alvo de uma crítica na *MM*: os enamorados arrebatados são apesar de tudo seres de excepção, cujo despojamento constitui um dado de valor inestimável para a Dona do Tempo Antigo.

Autora de um estudo pioneiro sobre a melancolia na *MM*, Leonor Neves interpreta este tema no romance de Bernardim à luz da noção de *melancolia generosa* de Ficino, com o propósito de atestar a presença do neo-platonismo na obra e assim demonstrar a sintonia da novela com a mundividência bucólica, cujos valores associa aos ideais de pobreza do ascetismo cristão. Segundo a autora, a melancolia é apresentada na *MM* essencialmente como uma característica feminina, perspectiva que se coaduna com a valorização da tristeza⁵⁵ das mulheres que é feita no preâmbulo da obra. Na predisposição à melancolia reside parte da diferença entre os dois sexos, pois que «ao contrário dos homens que [...], só excepcionalmente, e em consequência da experiência do amor se podem tornar melancólicos», as mulheres são naturalmente tristes (1996: 163). L. Neves afirma ainda que na *MM* «se faz a apologia da melancolia, quer como qualidade do temperamento, quer como atitude em relação ao mundo e à vida» (1996: 173), considerando que na obra se procede à expressão do «“valor emotivo do humor sentimental e voluptuoso”» (segundo palavras de

⁵⁵ «Tristitia» é um dos termos equivalentes ao vocábulo *melancolia* apresentados pelo humanista italiano Nicodemo Tranchetini, no *Vocabolario italiano-latino* (1450-1460). Nesta lista surgem também os vocábulos «anxietas» e «egritudo», entre outros (cf. Aguiar e Silva, 1994: 215).

Kliblansky *et alia*), ao mesmo tempo que se «elege também a melancolia contemplativa como valor ontológico e filosófico» (*ib.*: 177).

Concordamos com a autora quando afirma a positividade que este traço comportamental assume no preâmbulo da obra, «constituindo um modo sábio e sublime de compreender a natureza humana» num mundo atribulado (*ib.*: 171), em consonância com as novas perspectivas do Renascimento. Porém, no que toca à finalidade do gesto contemplativo inerente à atitude melancólica perante a existência, estamos em crer que as duas narradoras estão longe de exemplificar a concretização do ideal de sabedoria e realização espiritual que Ficino, assimilando a teoria aristotélica da melancolia à teoria platónica do «furor divino», associa ao *ethos* do *homo melancholicus*. Como refere Aguiar e Silva, «a melancolia dos homens *invulgares*, colocada sob o signo de Saturno, é um estado de espírito que configura a nobreza e a dignidade por excelência do homem: é a consciência dos limites da condição humana, é a memória da plenitude perdida e o reconhecimento da caducidade e da fragmentação presentes, mas é também a impulsão, a atitude dinâmica, a *propentio* para recuperar o bem originário, para retornar ao Pai, num movimento de *epistrophe* que é fundamental no neoplatonismo renascentista» (1994: 213). Parece-nos, com efeito, que as protagonistas da *MM* carecem deste impulso capaz de transformar a tristeza e a nostalgia num caminho em direcção à união com a divindade, aspecto que traduz o optimismo filosófico da teoria ficiniana. Esta vê a «melancolia como um “dom único e divino” que é dispensado por Saturno, o mais poderoso e mais nobre dos planetas», que «concede aos homens sujeitos ao seu império a compreensão das coisas mais elevadas e secretas e guia-os no caminho da “contemplação divina”» (*ibidem*: 212). Quanto a nós, a noção de sabedoria contida no discurso das duas mulheres diz sobretudo respeito à compreensão do sofrimento inerente à transitoriedade da existência. A busca de uma forma de entendimento do mundo e do ser humano alia-se à necessidade de encontrar uma forma de consolo naquilo que lhes resta: o refúgio na solidão do vale, a partilha das «tristezas» com aqueles(as) que lhes são conformes na experiência da dor e a audição piedosa de histórias, que adquire assim uma finalidade catártica.

Quanto ao arrebatamento dos amantes Binmarder e Avalor, Leonor Neves associa os efeitos da cogitação profunda, abordados por nós no quadro da apropriação literária pela novela sentimental dos tópicos e motivos concernentes às teorias naturalistas do *amor hereos*, aos alheamentos e «raptos» propiciados pelo *furor* divino (cf. 1996: 208-210). No nosso entender, fundamentando-nos uma vez mais nas palavras de Aguiar e Silva acima transcritas,

é igualmente questionável a inserção do perfil dos amantes melancólicos da *MM* no quadro da teoria ficiniana. No *De amore*, a dimensão voluptuosa do humor melancólico, que pode levar à enfermidade de amor, surge em oposição à possibilidade de o homem poder elevar-se pelo *furor* divino ao conhecimento da Verdade e, em última instância, de Deus. Segundo o discurso de Cristoforo Masurpini, a primeira resulta do fascínio do amante pela imagem da amada, tornada ideia fixa no seu pensamento, opondo-se à loucura amorosa do furor divino, pelo qual o homem supera aquilo que nele é natureza. Correspondem ambas, de forma antitética, à distinção platónica entre o amor da Vénus Vulgar e o da Vénus Celestial. Enquanto no caso do amor vulgar, «mientras dura el amor, afligidos primero por el incendio de la bilis, después por la quemadura de la bilis negra se lanzan en el furor y en el fuego y, como ciegos, ignoran a donde se precipitan [...]. Pues el hombre por este furor llega a convertirse en una bestia [...] Por el contrario, el furor divino eleva al hombre por encima de su naturaleza, y lo convierte en dios. El furor divino es una cierta iluminación del alma racional por la que Dios hace volver de las regiones inferiores a las superiores el alma ...» (Ficino, 1986: 218-219).

Segundo o pensamento de Ficino e de Castiglione, o arrebatamento do amante que contempla a Beleza Universal, a que só a alma isenta de vícios pode aceder, é muito diferente do arrebatamento, saída de si mesmo com o pensamento, daquele que não consegue transcender a esfera do deleite sensível, passar além dos acidentes existentes nas faculdades da memória e da imaginação, isto é, da *immoderata cogitatio* causadora da melancolia, e chegar ao conhecimento da verdade inteligível⁵⁶. Este ideal de superação e pacificação do desejo, que se apresenta como sugestão nas duas primeiras estrofes do soneto «Transforma-se o amador na cousa amada», de Camões («Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar; / Não tenho, logo, mais que desejar, / Pois em mim tenho a parte desejada [...]»)⁵⁷, constitui um objectivo que não nos parece fazer parte do horizonte de expectativa da loucura amorosa dos amantes da *MM*. A insaciabilidade do desejo permanece

⁵⁶ Lembremos que para ultrapassar a esfera do amor vulgar e alcançar a contemplação da Beleza Universal, que parte da contemplação da Beleza Particular, Castiglione afirma a necessidade de o arrebatamento do amante ser conduzido a um plano puramente intelectual. A subida da *scala perfectionis* implicada nesse percurso passa pelo refrear dos sentidos primeiramente despertados, constituindo estes apenas o ponto de partida dessa ascensão: o perfeito amador, para chegar à beleza angelical, deve ir «más adelante [...] y así en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo por contemplar aquella outra hermosura que se ve con los ojos del alma [...], el alma apartada de vicios, hecha limpia con la verdadera filosofía» (2008: 503-504).

⁵⁷ Camões, *Obras Completas II* (1980), p. 265.

como fronteira inultrapassável para estes, talvez porque, como diz o próprio Camões, no final daquele soneto, em contradição (ou, pelo menos, complementando-o) com o ideal de união intelectual primeiramente afirmado, «o vivo e puro amor de que sou feito / como matéria simples busca a forma».

Assim, perante a tentativa de interpretar o arrebatamento dos amantes na *MM* à luz das teorias neo-platónicas, julgamos mais viável a inserção da análise desse estado do enamoramento na obra de Leão Hebreu, em cujo pensamento os domínios à partida divergentes do desejo e do amor não surgem separados num dualismo irreduzível. O desejo insaciável, apesar de levar o amante a experienciar os desmaios e quase-delírios associáveis ao «mal de amor», poder ser entendido como reflexo de um princípio divino que regula o Cosmos, o que explica a possibilidade de poder ser visto, como o era no quadro do amor cortês, como uma “paixão” louvável, longe da censura de que é alvo na generalidade dos tratados naturalistas hispânicos.

Face ao irracionalismo, por um lado, e ao pessimismo, por outro, que caracterizam a existência amorosa dos protagonistas da *MM*, é problemático observar os efeitos do amor na novela de Bernardim com base na ideia de uma sugestão implícita de um caminho de elevação/regresso ao divino, que se poderia supor, no âmbito de uma leitura alegórica «ao divino», ser o corolário da experiência de arrebatamento das próprias personagens. Apesar das similitudes com tal processo (por exemplo, na simulação do êxtase e do alheamento, que são igualmente características associáveis aos efeitos do *amor hereos*), esse auge nunca chega a efectivar-se nem mesmo a ser afirmado na obra. Por conseguinte, nas histórias contadas pela Dona, a *MM* aborda a melancolia quer como efeito do amor, quer como traço definidor de uma natureza propensa ao enamoramento.

A par do *eros* enlouquecedor, despertado com o deleite da visão, a *MM* presta atenção ao lado mais despojado do amor, revelando-nos, quer pela dramatização do sentimento de piedade no enamoramento, quer pelos inúmeros casos de «transporte», que o amor verdadeiro comporta uma dimensão de transcendência que se realiza no acto de alienação do amante que se converte no amado, em virtude do desejo de se unir a ele. A matéria sentimental que constitui a narração da Dona permite convalidar a tese de que o amor é uma força incontrollável que escapa à razão humana. Na procura nostálgica da perfeição a que todos os seres aspiram, a vivência deste sentimento dá ao amante, paradoxalmente, a possibilidade de sublimar a sua existência.

O amor nunca é sujeito a uma censura na *MM*, mesmo quando tem como consequência a morte real dos amantes. Quer o relato das circunstâncias que envolvem o despertar e confirmar do amor, quer o modo como se desenrola, depois, a narração da experiência da ausência do amado, traduzem a noção de que para amar é necessário possuir um coração gentil e capaz de sofrer, à semelhança do que acontece na tradição do amor cortês. Um coração que prefere morrer por amor, anulando-se por inteiro, a sujeitar-se aos imperativos do puro proveito individual, que se relacionam na *MM* com a esfera da «obrigação».

Declarar o amor: repercussões dos condicionalismos sociais na expressão do sentimento

Muitos dos efeitos do enamoramento constituem formas involuntárias de manifestação do sentimento. Se tivermos em conta o modo como Arima começa a suspeitar do interesse de Avalor por si, fazendo uma análise retrospectiva de vários sinais que o denunciavam («Como de feito, olhando ela, vio folgar d'estar com ela Avalor...», cf. 168), concluiremos que a revelação do que se sente pode ocorrer de uma forma inadvertida e apesar de todas as tentativas de dissimulação.

Um dos traços que melhor caracteriza os efeitos do enamoramento feminino não foi ainda notado neste trabalho: a timidez, e o rubor que se lhe associa.

Aónia é a personagem feminina em quem mais é possível notar estes e outros efeitos despertados após o primeiro olhar. A história de amor de Belisa e Lamentor só nos é conhecida a partir do seu ponto de consumação, momento a partir do qual se irá desenrolar o fim trágico, pois que, de acordo com a perspectiva de transitoriedade que perpassa o discurso da Menina, nada na vida, nem mesmo o amor, pode permanecer incólume face à acção da mudança, que «possue tudo» (146). Daí que assistamos essencialmente à trama que envolve o percurso disfórico de Lamentor, d' «o mais ledo cavaleiro do mundo, pera [...] o mais anojado» (97). Relativamente à história de Avalor e Arima, acompanhamos o seu começo, é certo, mas nunca estamos seguros de uma partilha dos sentimentos de Avalor por parte da donzela. Exceptuando a amizade que lhe devota, nada mais é explicitado no que toca à reciprocidade do seu amor. Como tivemos ocasião de notar, apenas um comentário da Dona parece induzir o leitor a acreditar no amor de Arima, que a própria personagem parece ignorar: «também a ela lhe era caro o partir daquela amizade (tanto pode o amor consigo)» (169). No caso de Aónia, pelo contrário, o leitor contacta com o seu declarado interesse pelo pastor antes mesmo de ela o conhecer. A inocência juvenil que a caracteriza, a par da inserção da narrativa no ambiente bucólico, permite ao autor introduzir vários traços de uma sensualidade inconsciente na conduta da donzela. Assim, se umas vezes é notada a sua timidez perante o olhar contemplativo de Binmarder («ele com os olhos postos em Aónia e Aónia postos os seus nos chão, que em se virando Binmarder, lhe tomou vergonha. Levando-os assi a terra, cobrio-se-lhe o seu fermoso rosto de ãa tamalavez de cor além da natural» (138)), em várias outras circunstâncias somos confrontados com a indecisão da jovem, entre o

ímpeto que a faz entregar-se espontaneamente ao sentimento e o auto-controlo esperado de uma mulher da sua condição.

É sobre a tensão entre a espontaneidade inerente ao desejo de expressão e realização do amor e os efeitos coarctores que o ambiente social impõe sobre aquele que versará este capítulo. Se, por um lado, é arriscado declarar o amor, tanto por palavras como por gestos, quando se desconhece os sentimentos do amado (o amante é, por essa razão, um ser, à partida, hesitante, e a força da paixão, ao invés de motivar actos de ousadia, pode causar um temor que se intensifica à medida que o amor cresce), por outro, se no meio social que rodeia os amantes, os valores da fama e da reputação femininas se sobrepõem a tudo, então, a revelação do sentimento pode tornar-se uma questão de vida ou morte.

Vejamos pois de que maneira os amantes interagem entre si, no momento de declarar o que sentem, e quais são as implicações que tem o código social que partilham nessa interacção. É pela constatação da preponderância que este assume na *MM*, em paralelo com o que ocorre em outras obras de ficção suas contemporâneas, que iniciaremos a nossa análise.

1. Donzelas e cavaleiros: deveres e liberdades

Não veiculando um ponto de vista moral de censura relativamente ao sofrimento resultante da experiência amorosa – apesar da dimensão irracional que se lhe associa, ele é exaltado pela Dona do Tempo Antigo, sendo embora de lembrar que ela elogia a «fé» dos cavaleiros-amantes como um valor perdido⁵⁸ –, a *MM* assume, no entanto, de forma subentendida, uma perspectiva sobre o modo como pressupostos acerca da vivência em sociedade condicionam aqueles que nela se inserem.

Vimos já que, segundo Cardoso Bernardes, as histórias da novela convalidam uma tese sobre a frustração amorosa (Cf. Parte III desta dissertação, p. 48). O crítico sublinha o facto de entidades poderosas contribuírem para a separação forçada dos amantes, baseando-se o diálogo entre a Menina e a Dona na «narração de histórias de amor inconseguido por acção do Destino ou da Sociedade» (Bernardes, 1991: 244). Do nosso ponto de vista, Bernardim insere as histórias de amor em diferentes ambientes sociais, aos quais surge associada a veiculação de uma determinada ideologia, não com o propósito de fazer suas as perspectivas concernentes a uma moral estabelecida, mas sim de assumir uma posição crítica relativamente

⁵⁸ É de notar o facto de se assinalar a «vileza» dos falsos cavaleiros que mataram os «dous amigos», como se os últimos, por amarem, possuíssem as qualidades de verdadeiros cavaleiros. Recorde-se que, relativamente a eles, o pai da Dona lamentava «que já a geração deles não havia aí» (cf. 71).

às consequências que esta poderá ter na realização do amor. Questionando os entraves sociais à felicidade dos pares enamorados, Bernardim põe em relevo, simultaneamente, um tema recorrente nas novelas sentimentais, cuja trama amorosa é elaborada, em parte, com base na constante tensão entre os amantes e este tipo de obstáculos.

O espaço criado na *MM* entre o código de costumes cortês e uma reacção a ele permite, com efeito, observar o distanciamento desta novela relativamente às primeiras obras de ficção sentimental, que a coloca numa fase cronológica diferente. Na opinião de Teijeiro Fuentes, «la defensa de una nueva ideología capaz de superar las trabas de un sistema opresor que se imponía a los personajes y les negaba cualquier posibilidad de goce amoroso» constitui um dos indicadores do progressivo aburguesamento da novela sentimental (2007: 107). O afastamento relativamente às marcas do sistema feudal é, pois, um dos traços da evolução deste género. O debate sobre os deveres de homens e mulheres, mais concretamente, o questionamento daquilo que é esperado socialmente de uns e outros, iniciado no diálogo entre a Menina e a Dona, representa a face explícita de um problema que interfere, implicitamente, no modo de agir dos protagonistas das histórias narradas.

Logo no episódio do Passo da Ponte alude-se de várias maneiras à ideia de cumprimento de um dever por parte dos cavaleiros. De acordo com o código da cavalaria, Lamentor enaltece a qualidade da temperança face à desventura, bem como a da coragem («esforço») na hora da morte (cf. 80 e 81). É interessante notar que ambas são consideradas por Aquino capacidades determinantes na disciplinação do *apetite sensível*, essencial à prática do bem⁵⁹. Relativamente ao lugar que deve ocupar o amor na vida de um cavaleiro, uma outra fala de Lamentor é expressiva: «Os cavaleiros por amores, [...] tudo lhe está bem fazerem» (81).

À semelhança do que acontece no livro de cavalarias mais lido ao tempo da escrita da *MM*, *Amadis de Gaula*, da autoria de Garci Rodríguez de Montalvo, atribui-se na obra um elevado valor aos feitos cavaleirescos levados a cabo por amor de uma donzela. Dir-se-ia que os feitos amorosos geram os feitos de armas. Como nota Cacho Blecua, «El amor de la dama funciona como el resorte generador de todas las cualidades desde las heroicas hasta las cortesanas. Podría considerarse, incluso, como la fuente de *energeia* que propicia el desarrollo de toda actividad» (2004: 125). Por aqui se explica o facto de a vitória de Lamentor sobre o Cavaleiro funcionar como solução para o problema apresentado antes da justa: «se quereis

⁵⁹ O *apetite sensível* divide-se em duas formas de *apetite* (*concupiscível* e *irascível*). A *temperança* ajuda na «tarefa de disciplinar o concupiscível, ensinando-lhe a resistir a tudo o que poderia afastá-lo do bem por prática do prazer fácil», e a *fortaleza* serve para «fortalecer o irascível e ajudá-lo a afrontar o obstáculo diante de tudo o que poderia afastá-lo do bem por medo ou por lassidão» (Torrel, 2008: 320).

passar, [...] que confesseis que o cavaleiro que mantém este passo quer bem com mais razão que ninguém, ou o determinará a justa» (76). O Cavaleiro ufanava-se de que ganhava a todos em «bem-querer», e as vitórias acumuladas em combates sucessivos convalidavam a sua convicção. Porém, Lamentor prova com as armas aquilo que não precisa de manifestar por palavras (cf. 77).

O amor faz parte do código da cavalaria, sendo que este admite a inclusão da prática de desvios àquilo que é permitido, em termos gerais, pela sociedade. Por essa razão, e porque o estatuto de cavaleiro pressupõe, desde tempos imemoriais, actos como o rapto da mulher amada⁶⁰, acumulam-se, no *Amadis*, situações de matrimónio secreto, elas-próprias circunstâncias de desvio à ordem social.

Segundo C. Blecua, o ideal de amor cavaleiresco deve muito ao código do amor cortês, porém, «A diferencia de los amores adúlteros, se recrean las relaciones entre dos solteros, que mantienen sus amores fuera del matrimonio hasta su consumación física» (2004: 122). O adultério não está presente, mas a consumação física do amor é uma realidade, necessidade até, da relação amorosa, como configurada nos livros de cavalarias. Desta forma, sendo aquela em que mais ressoam os elementos do romance de cavalarias, a história de Lamentor e Belisa é a única em que se concretiza não só a consumação do amor, que dá origem à descendência do cavaleiro, mas também a fuga, que propicia a vivência livre da união do casal. O seu desterro surge pois como solução para ocultar uma gravidez que se apresenta como desvio às normas sociais, e, consequentemente, como forma de propiciar a realização do amor entre ambos («quando já partira, Belisa era prenhe e, se não fora porque se não podia já encobrir, não na trouxera ele assi a terras estranhas. Mas na mocidade o amor não achou outro melhor remédio que o desterro» (86)).

Quanto aos sentimentos, se aos cavaleiros fica bem levarem a cabo actos expressivos do amor que sentem, o mesmo não acontece com as donzelas. Esconder o que sente é uma das obrigações da jovem mulher, principalmente porque a honra e a reputação são dois valores que superam o da própria vida. Esta é uma lógica muito debatida pelo romance sentimental, em virtude da atenção que devota aos problemas associados à condição feminina. Parte do drama do *Cárcel de Amor* assenta no dilema vivido por Laureola, dividida entre o desejo de ser piedosa ante as súplicas de Leriano e o imperativo de resguardar a sua fama e honra, pelo qual é impedida de lhe conceder sequer uma palavra. Em *Grimalte y Gradisa*, é sintomático da superioridade do valor da honra relativamente ao da vida o elogio de Pánfilo a Lucrécia: o

⁶⁰Cf. Tese de mestrado de Isabel Sabido Ferreira (1995).

suicídio não é, podemos concluir, tão grave como a perda da fama (cf. Flores, 1988: 88). Numa novela de cavalarias como o *Amadis*, tais valores não são questionados com a mesma veemência. Atente-se na seguinte fala de Balais a uma donzela que salva na floresta:

a los cavalleros conviene servir y codiciar a las donzellas y querellas por señoras y amigas, y ellas guardarse de errar como lo vos queréis hazer; porque comoquiera que al comienço en mucho tenemos aver alcançado lo que dellas desseamos, mucho más son de nosotros preciadas y estimadas quando con discreción y bondad se defienden, resistiendo nuestros malos apetitos, guardando aquello que perdiéndolo ninguna cosa les quedaria que de loar fuesse (Montalvo, 2004: 515).

A isto a donzela responde que «en tanto más se deve tener este socorro de la honra que el de la vida» (*ibidem*).

A discrição e a virgindade são, portanto, dois aspectos fundamentais da conduta feminina, de acordo com os modelos da sociedade aristocrática, que transparecem na literatura dos finais de quatrocentos e princípios de quinhentos. Acrescenta-se-lhes, ademais, o valor da piedade filial, que, na *MM*, configura uma das coordenadas da obediência ao código social. São exemplos desta forma de piedade a Donzela do Castelo e Aónia. A primeira, seguindo a vontade do seu pai, contrariada, dá esperanças de um futuro casamento ao Cavaleiro da Ponte (cf. 81), a segunda, casa obrigada por Lamentor. A pertença ao mesmo estrato social – «igualeza d’ambos» (141) – é apontada como factor importante numa união que resulta de uma decisão que transcende a vontade da donzela («naquilo em que a quiseram aqueles em que estava o prasme do casamento» (*ibidem*)). Arima, de quem se diz que «alta detreminação possui sua vontade» (158), será a única a escapar a esta lógica de obediência? Segundo Paulo Meneses, apenas «a postura de Arima se revela análoga à das heroínas do *romance sentimental* castelhano, sujeitando-se ao imperativo da *honra* que a ordem estabelecida aconselhava à sua condição feminil e aristocrática» (1998:157). Sabemos que é vítima, na Corte, das consequências da revelação pública do amor que lhe devota Avalor. Se confrontada a sua conduta mesurada com a espontaneidade das cenas em que figura Aónia, Arima representa, de facto, a conformidade com os pressupostos sociais referidos. Porém, devido à sua insensatez, a ideia de obediência, para Aónia, aparenta constituir um maior fardo, pela concretização do casamento forçado. Arima não só escapa a este fardo, como também tem liberdade para escolher a direcção do seu destino, o que não acontece com a sua tia. A sua personagem sobressai no entanto como o mais notável exemplo de piedade filial na novela, porque é num afecto espontâneo que se baseia a sua dedicação a Lamentor, cuja companhia constitui para a donzela um verdadeiro porto de abrigo.

Adiante teremos ocasião de aprofundar as causas e consequências da renúncia de Arima ao ambiente cortesão. Notemos, para já, algumas especificidades do discurso proferido por Lamentor, antes de a jovem ir para a Corte. Servindo para prepará-la para os perigos daquele meio, este apresenta-se como exposição da conduta social exigida a uma donzela do seu estatuto social⁶¹. Ela não só está obrigada a ter boas intenções para si mesma, como também deve dar aos outros uma imagem («presunção») conforme a essa correcção⁶². Repare-se nas palavras de Lamentor:

Sois estrangeira nesta terra. Tudo se há-de olhar em vós e há-se de esperar tudo de vós, nem tão somente sois obrigada à vossa boa tenção, mas ainda à presunção que outrem há-de ter dela. Culpas dadas mal se tiram em as donzelas [...]. A boa fama é a melhor herança que há neste mundo (152).

Anterior ao discurso de Lamentor, o diálogo entre a Dona e a Menina, imbuído de ideias que problematizam a questão da reputação feminina, a qual depende da ocultação dos sentimentos, coloca sob observação a diferença entre homens e mulheres no tocante à vivência da tristeza. Nota-se que os cavaleiros, sofrendo por amor, têm liberdade para o expressar, pois que, de acordo com o código da cavalaria, fica-lhes bem sofrer por amores. Já as donzelas, encerradas entre paredes, têm de viver com a mágoa de ocultar a verdade dos seus sentimentos («manter verdade desconhecida» (68-69)). Como refere a Dona, «para lhe tolherem as vontades fizeram grandes defesas e pera lhe entrar o nojo, pequenas. Mais maneira têm os cavaleiros para se mostrarem mais tristes do que são, e menos maneira têm as donzelas pera se mostrarem mais tristes do que parecem aos homens» (69-70). Os homens, não só de acordo com o código da cavalaria, mas também de acordo com a tradição cortês, que enaltece o sofrimento masculino por amor, considerando-o uma forma de gentileza e nobreza, têm portanto toda a liberdade para manifestar, e mesmo fingir, o que sentem, coisa de que não se podem vangloriar as mulheres, que nessa tradição ocupam, por norma, uma posição passiva, de mero objecto de elogio.

As «desaventuras» em que os cavaleiros se punham pelas donzelas suscitaram um dia a compaixão da Dona. Contudo, ela descobriu entretanto que muitos homens fingem o que

⁶¹ Cortijo-Ocaña assinala o facto de os conselhos de Lamentor a Arima se poderem inserir num sub-género literário que constituiu uma fonte de motivos para a novela sentimental, o *de regimine foeminarum* (2001: 62).

⁶² Numa das cartas de Laureola a Leriano, estando a donzela presa devido à difamação de que fora vítima, é posto em foco o conflito interior vivido por ela. Dona de uma consciência limpa, pelo facto de saber, intimamente, que só tivera boas intenções, tendo agido por compaixão ao atender a Leriano, ela confronta-se com a suspeita de uma reputação manchada. O problema reside no facto de a sua intenção, apesar de piedosa, ter resultado numa acção que, do ponto de vista social, foi considerada culpada: «remedié como inocente y pago como culpada. Pero todavia me plaze más la prisión sin yerro que la libertad con él; y por esto, aunque pene en sofrilla, descanso en no merecella» (San Pedro, 2005: 106).

sentem. As donzelas também têm que fingir, mas esse fingimento, ao contrário do dos cavaleiros, prende-se com a dissimulação e ocultação.

As proibições que caracterizam a vida das mulheres explicam o facto de não poderem deixar de ser tristes. Os homens, livres, andando «de um cabo para outro», cheios de ocupações, têm como escapar à tristeza (cf. 68-69). Não é o que acontece, porém, com os dois amigos (Binmarder e Avalor) do conto da Dona, a quem o amor vota ao imobilismo e desistência do nomadismo próprio da vida de cavaleiro. Ainda assim, pondo em paralelo a suposta morte que as suas amadas tomaram por eles com a que eles tomaram por elas – duplo desfecho que, como constatámos, é por diversas vezes anunciado pela narradora, mas que não se vem a efectivar na narrativa – , a Dona coloca num plano superior o acto das mulheres: «não tão somente conveo aos dous amigos tomarem a morte por elas, mas ainda conveo a elas tomarem-na para si mesmas» (71). Contudo, a morte delas «muito mais pera sentir foi», porque eles, ao morrer por amor, cumprem a sua obrigação para com elas, mas também para consigo mesmos, pois que este é um dever da ordem de cavalaria a que obedecem, independentemente da donzela em causa («eles por outras deveram-no fazer» (*ibidem*)). Já a morte das donzelas, por não estarem obrigadas a fazer isso por ninguém, é muito mais louvável. Elas morreram unicamente por eles, ou seja, pelo amor que lhes tinham e não por uma questão de obrigação. Pela sinceridade do sentimento, elas aproximam-se, podemos concluir, do ideal de cortesia referido no início do *Chevalier au Lion*: o sofrimento por amor só tem valor se for sincero (cf. Parte II desta dissertação, p. 45).

A particularidade do sofrimento associado ao sentimento feminino, em virtude da ambiguidade que o caracteriza – prima pela sinceridade, mas não deve ser revelado – , é também assunto de discussão no *Amadis* de Montalvo e em *La Celestina* de Rojas. Nestas obras questiona-se, de forma análoga à da *MM*, o valor do «mal de amor» de que padecem os homens. Diz Oriana a Amadis:

si la vuestra cuita mayor que la mia parece, no es por ál, sino porque seyendo en mí el querer como lo es en vos, y fallesciéndome el poder que a vos no fallesce para traer en efecto aquello que nuestros coraçones tanto dessean, muy mayor el amor y el dolor en vos más que en mí se muestra (2004: 527).

A Oriana falta pois o poder, que sobra a Amadis, de revelar, «traer en efecto» o desejo que ambos partilham.

Já a obra de Rojas denuncia os desvios cometidos pelas donzelas privadas de liberdade. Melibea é a típica donzela encerrada, que, face ao desejo que sente por Calisto, lamenta a privação que vitima o género feminino: «¡O género femíneo, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congoxoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviera quexoso ni yo penada» (Rojas, 2005: 238-239). Melibea ousa romper, escondidamente, com a ordem social e, desviando-se da condição de donzela casta, ajudada pela alcoviteira Celestina, encontra-se com Calisto. Alude, no seu encontro, ao facto de a vivência do amor por parte das mulheres ser duplamente sofrida: elas não só padecem do sofrimento por amor (o mesmo de que padecem os homens), como ainda padecem da aflição de terem de ocultar o sentimento e os encontros. Em suma, temem pela perda da boa fama, requisito indispensável à mulher de então: «¿Quieres, amor mío, perderme a mí y dañar mi fama? No sueltes las riendas a la voluntad [...].Y pues tú sientes tu pena sencilla y yo la de entramos, tu solo dolor, yo el tuyo y el mío» (Rojas, 2005: 262-263).

Apesar da diferença entre homens e mulheres, no tocante à obediência a um código social, diferença notada em termos gerais pela Dona, no diálogo com a Menina, o relato das histórias dos dois amigos, Binmarder e Avalor, vem a demonstrar que os cavaleiros cujo destino foi marcado pelo amor verdadeiro se verão igualmente impossibilitados de resolver as penas de uma existência enamorada: ela será, por um lado, marcada pelas lágrimas e pelo estatismo da tristeza (situação partilhada igualmente por Lamentor), por outro lado, também eles se verão impossibilitados de revelar o amor com toda a liberdade. Não somente Binmarder tem de se conformar com a ocultação do que sente, devido à condição de pastor que passou a ter, necessária até para se esconder de Aquelisia, mas também Avalor, na Corte, terá de se esforçar para manter a guarda do segredo de amor, como todo o amante cortês. Também eles, portanto, são tristes e, à semelhança do que acontece com as mulheres, guardam «verdade desconhecida».

2.Os gestos e as palavras

A possibilidade de realização do amor é em parte determinada pelo contacto entre os amantes, isto é, pelas oportunidades que têm de declarar o que sentem um ao outro. Entre os pares amorosos da *MM*, essa tarefa será tão mais difícil de realizar, quanto mais depender o contexto em que se inserem das regras cortesãs. Nesse sentido, o desenrolar do

relacionamento de Binmarder e Aónia difere em muito do de Avalor e Arima, posto que estes últimos se vêem mais fortemente restringidos por essas regras.

2.1. Vergonha e ousadia

De entre as protagonistas da *MM*, Aónia é a única personagem cuja sensualidade é explorada por Bernardim. De Belisa, chegam-nos os traços de uma beleza visível (veja-se o comentário da Dona ao olhar que lhe dirige o escudeiro do Cavaleiro da Ponte: «nunca coisa tão bem lhe parecera» (77)), mas o contacto do leitor com a esposa de Lamentor efectiva-se essencialmente através das cenas de sofrimento que antecedem o nascimento de Arima e a sua morte. É um corpo em agonia o que se nos apresenta. O autor leva ainda mais longe a exposição da condição de fragilidade do corpo humano, quando se detém na narração dos pormenores – gestos de despedida, lamentos – que compõem o funeral de Belisa, confrontando o leitor com a presença inerte do seu cadáver. Relativamente a Arima, as suas qualidades morais e comportamentais assumem tal relevo, que parecem não deixar margem para que uma descrição da sua beleza física seja feita. É importante notar a adequação do perfil etéreo da *donna angelicata*, que sobressai na sua caracterização, ao contexto social da Corte. Aónia, pelo contrário, apesar de pertencente a um estrato social elevado, apresenta traços comportamentais que sugerem o seu parentesco com uma das personagens das élogas de Bernardim Ribeiro – Joana, a guardadora de patas de «Jano e Franco»⁶³ –, situação reforçada pela recriação do ambiente bucólico nas imediações dos paços de Lamentor, nas quais circula também o cavaleiro tornado pastor, Binmarder.

Imbuída de um espírito de liberdade que se deve, em parte, à inocência da sua tenra idade, a personagem de Aónia negligencia publicamente, por mais do que uma vez, o cuidado com os atavios e apresentação esperados de uma rapariga da sua condição. Primeiro, ao carpir a irmã, rasga os toucados e solta os cabelos, gesto inconsciente de sensualidade que vem a proporcionar o realce da sua beleza, e que tem consequências imediatas, ao despertar o amor de Binmarder (cf. 89-90). Em segundo lugar, já enamorada deste, Aónia precipita-se para o eirado onde terá lugar a luta do pastor com o touro, em trajes íntimos:

⁶³ A opinião de Helder Macedo vai no sentido de afirmar a correspondência entre os retratos de Aónia e Joana (1999: 50).

Levantando-se Aónia e deitando só ãa roupa grande sobre si (que em camisa estava ainda na cama), se foi ao eirado e vio-o [...], mas vendo-se Aónia só no eirado lembrou-se logo que ia toucada dum rodilhado só como se erguera (120).

Apesar de se aperceber de que está apenas «toucada dum rodilhado», a princípio, o seu interesse pelo pastor faz que não se demova. Porém, mais tarde, já depois de abatido o touro, quando se aproximam do local os oficiais das obras e da casa, Aónia toma vergonha de a verem naqueles trajes. Atendendo à sua condição de rapariga «em extremo bem acostumada», decide então abandonar o eirado (cf. 122).

É, com efeito, na evidência de uma liberdade instintiva, manifestada no seio de um cenário bucólico, que o retrato de Aónia se aproxima da caracterização de Joana, a amada de Jano. No ambiente pastoril das margens do Tejo, Bernardim dá-nos a conhecer uma personagem feminina em perfeita harmonia com a natureza, e por isso, totalmente desligada das convenções sociais. Não se sabendo observada, a guardadora de patas entretém-se com o fulgor da sua própria beleza: colhe flores para fazer uma grinalda, solta os cabelos, «que eram tam longuos como ella» («Jano e Franco», Ribeiro, *in* Martins, 2002: fol. lxxxviii), descalça as «çapatas» para entrar no rio e, por fim, apercebendo-se do olhar indiscreto do pastor, foge do local, perdendo aí um dos sapatos (*ib.*: lxxxix).

Junto da janela de Aónia, a donzela e o pastor protagonizam vários momentos representativos de uma tentativa de comunicação entre ambos. Na dificuldade de revelarem o que sentem um ao outro, a ambiguidade dos gestos afigura-se um modo alternativo de confirmar a reciprocidade do sentimento.

Contemplando Binmarder da janela, a irmã de Belisa não consegue evitar sentir a vergonha própria de uma donzela, por isso, esconde-se do olhar do amado:

Mas não pôde tanto forçar-se que a vergonha natural de donzela, ainda tão moça e tão guardada como ela o era, não podesse mais que o seu desejo, e tirou-se então assi da fresta. Porém não sendo ainda bem abaixo, tornou a espreitar se se fora ele e tornou-se logo a tirar. Também quisera ela tornar outra vez e outras, mas não pôde tantas vezes acabar consigo de fazer o que não devia (125).

A donzela hesita entre espreitar o pastor ou esconder-se dele. Num conflito interior, o dever de ser discreta, acrescido do receio de não saber ao certo quais as intenções de Binmarder, opõem-se ao ímpeto do desejo, única força capaz de a fazer transgredir a vergonha e o temor e levá-la a cometer actos audaciosos. A importância de não denunciar o que sente vai ao encontro do código de costumes da donzela, abordado pela Dona no preâmbulo da obra (cf. 70).

Apesar do risco, Aónia, perante a presença do amado, não desiste de tentar comunicar com ele. Contudo, as palavras de pouco lhe servem para manifestar o seu amor – «Aónia que estava já determinada consigo, ousou a falar-lhe primeiro, mas não o que ela quisera, que não pôde acabar consigo tanto» (133). Para o amante cheio de receios, é difícil escolher as melhores palavras para dizer, isto, quando não sucede que chegue mesmo a emudecer ao contemplar estupefacto o rosto do outro, como acontece a Binmarder: «vendo-a, ficou assi sem lhe poder dizer nada» (*ibidem*). Em outra situação, também à janela, treme-lhe a voz: «“De vós [...] me não posso eu ir assi”, e isto tremendo-lhe a fala» (135).

Perante a ineficácia do discurso, as meias-palavras podem ser úteis para confirmar o sentimento. A resposta de Binmarder à pergunta de Aónia – «aqui andas, pastor, todo o dia, sempre?» (133) – é decisiva para que a donzela fique segura do interesse dele. Ao ouvi-lo dizer «E essa fresta [...], não está i, senhora, de noite também?», ela conclui que o amor do pastor por ela está vivo todo dia, lembrando-lhe também que os seus encontros são mais fáceis de noite do que de dia: «cuidou que aquelas palavras que lhe dissera o pastor que eram para que também olhasse de noite por ele» (*ibidem*). Respondendo, por sua vez, ao pastor, ela acrescenta à resposta afirmativa («Está») um olhar que oferece a Binmarder a confirmação por que tanto anseia: «ajudando a palavra com um abaixar dos olhos, que de todo então ao dizer daquilo pôs nele»; «não na entendera Binmarder se não fora por isso» (*ibidem*).

São, com efeito, as meias-palavras e os gestos que declaram o sentimento, tão difícil de esconder como de declarar. Para a mulher apaixonada, é tarefa árdua demonstrar uma completa impassibilidade frente àquele que nela desperta as mais pungentes sensações. A ambígua necessidade de, ao mesmo tempo, expressar essa impassibilidade e comunicar o seu interesse apresenta-se como um dos aspectos definidores do *agon* feminino, e também masculino, como veremos em seguida, através do exemplo de Avalor, na *MM*. À semelhança do que acontece no momento do enamoramento, segundo a Dona, que afirma que um olhar brando constitui a base da conquista feminina, também nesta fase em que se procura comunicar o sentimento o olhar desempenha um papel de extrema importância. Através da expressão dos seus olhos, ainda que não o tivesse feito premeditadamente, Aónia concede a Binmarder a resposta por que este espera: é correspondido no seu amor. É de salientar o facto de a narradora enfatizar que é graças a esse baixar de olhos que o pastor confirma o interesse da jovem por si, enchendo-se de esperança: «também Binmarder passou com a sua [esperança] que tomou daquela palavra derradeira que lhe ela falou, mais com os olhos que com outra cousa» (*ibidem*).

Noutro dos encontros com o pastor à janela, Aónia pede ao amado que meça pelos seus actos (a coragem de se esquivar da Ama e da restante gente da casa, de noite, e de ir em direcção à janela) as suas intenções para com ele, as quais não chega a ter tempo de declarar por palavras: «Pelo que fiz por vós, julgareis o que tinha para vos dizer» (135). Apellando à capacidade de interpretação de Binmarder, uma vez mais, a donzela faz uso da discrição, dando a entender o que sente com o máximo de reservas.

A proeminência da linguagem dos gestos sobre a das palavras faz-se sentir também quando a dor de uma iminente separação tolhe por completo a expressão verbal dos enamorados. O seguinte fragmento, extraído da narração do encontro de Aónia com Binmarder na «palhiça», expressa esse poder dos gestos. Ela

tomou ãa manga da sua camisa e rompendo-a, como pera remédio de suas lágrimas lha deu, senificando na maneira só de como lha deu, o pera que lha dava, ca parece que a dor grande não lho deixou dizer por palavras (139).

Este encontro vem a propiciar uma proximidade física excepcional entre os amantes, se tivermos em conta a habitual distância entre os protagonistas do romance sentimental. Seria impensável assistir, nas novelas de Diego de San Pedro, à cena de intimidade que Bernardim nos proporciona aqui: Aónia sentada «na borda daquela sua pobre cama, lhe pôs a mão, e quisera-lhe dizer algũa cousa mas não pôde que lhe faleceo o esprito» (138).

Como podemos verificar, o gesto de colocar a mão sobre o amado configura um poder de declaração que as palavras, “falecido” o espírito, não têm capacidade de efectivar. No secretismo das paredes da cabana, a ousadia de Aónia, mais do que nunca, é colocada a nu. Num ambiente realista como este, povoado por personagens pertencentes a um estrato social baixo (pastores rudes, e não os pastores ideais da poesia bucólica, oficiais das obras, etc.) e por elementos arquitectónicos que compõem um cenário convergente com a simplicidade da vida campestre, a elaboração da história de Binmarder e Aónia tira partido de uma maior liberdade relativamente aos constrangimentos que usualmente determinam as relações amorosas no contexto palaciano. É notória a exaltação que Bernardim, pela voz da Dona, faz da vida campestre, nesta passagem em que se relata o arriscado encontro do pastor com a donzela: os enamorados «deteveram-se tanto que foram sospeitados mal da tardança se fora em outro lugar, mas a vida do monte não cria suspeita como não cria de quem se sospeite mal» (137). A inocência das gentes do campo, no proceder e no julgar dos outros, parece pois ser um motivo de segurança para o casal.

No jogo do amor, todos os gestos mal esboçados e palavras que ficam por dizer são alvo de atenção, exigindo dos amantes a subtilidade de uma perspicaz capacidade de observação. Isto aplica-se principalmente às donzelas: por um lado, porque estando sujeitas a um código social muito restritivo, toda a comunicação com os amados é condicionada, por outro, porque para que os cavaleiros se enamorem delas, como aconselha a Dona do Tempo Antigo, as donzelas deverão ser muito cautelosas no modo como se entregam.

Ainda assim, a audácia caracteriza a acção do par Aónia e Binmarder, no momento de declarar o que sentem. No ambiente cortesão em que decorre a história de Avalor e Arima, ela é extremamente limitada.

2.2. Hesitação e dissimulação

A estupefacção de amante «transportado», por um lado, e o temor que lhe suscita a paixão, por outro, traduzem-se numa incapacidade de agir, por parte de Avalor, em muito oposta à atitude de ousadia manifestada por Binmarder, quando se aproxima da janela de Aónia. A proximidade de Arima (uma donzela da sua condição, que frequenta o mesmo meio social e de cujo pai é amigo) afigura-se, à partida, um factor de propiciação de inúmeras oportunidades para que o cavaleiro se declare. Contudo, Avalor deixa escapar todas essas oportunidades.

No *Cárcel de Amor*, como em outras novelas sentimentais, as cartas são o principal meio de efectivar a comunicação entre o par enamorado. Na única ocasião em que se encontram na presença um do outro, após o assentimento piedoso de Laureola aos pedidos de Leriano, o seu relacionamento é imediatamente descoberto por Persio, rival do cavaleiro. A sua desconfiança não se baseia na audição de qualquer palavra suspeita, mas tão-só na observação de várias «mudanças» no casal, fruto da somatização da paixão que partilham:

Cuando besó las manos a Laureola pasaron cosas mucho de notar [...]: al uno le sobraba turbación, al outro le faltava color; ni él sabia qué dezir ni ella qué responder; que tanta fuerça tienen las pasiones enamoradas que siempre traen el seso y discreción debaxo de su vandera (2005: 93).

Apesar da caracterização de Arima como um ser angelical, que de certa forma redundava numa espécie de inacessibilidade aos olhos de Avalor, a sua proximidade física, até pela amizade que partilham, é evidente. Portanto, ao contrário do que acontece no *Cárcel*, as oportunidades de relacionamento físico deste par excedem em muito a singularidade do

encontro fatídico de Laureola e Leriano. Além disso, a inexistência de cartas na *MM*, promove, em certa medida, uma aura de mistério em torno da figura de Arima, cuja interioridade e intenções para com Avalor não são imediatamente perceptíveis ao leitor. Posto de lado o efeito de ordenação discursiva que as cartas implicam, o leitor é confrontado unicamente com a imprevisibilidade dos gestos e olhares furtivos que têm lugar no espaço de convívio da Corte. Aqui, como nas restantes partes da novela, Bernardim prossegue um dos seus intentos principais – analisar profundamente as paixões humanas –, sendo que a apreciação dos contornos que determinam a intriga amorosa no meio cortesão prima também pelo realismo.

Questão decisiva: como declarar o amor num lugar em que todo e qualquer movimento pode vir a ser mal-interpretado pela sociedade que circunda o casal, podendo ser posta em causa a reputação da mulher? Uma vez que a guarda do segredo deverá ser uma das qualidades do perfeito amador, ele confrontar-se-á com a dificuldade de se furtar à dissimulação dos seus sentimentos.

Dirigido ao público feminino e terminando com um apelo às senhoras para que se apiedem e remedeiem de alguma forma aqueles que as servem, o *Sermón* de Diego de San Pedro versa principalmente sobre o sofrimento masculino por amor, bem como sobre as qualidades que o amante perfeito deverá possuir⁶⁴. Esperança, fé e constância («firmeza») são três dessas qualidades, as mais importantes para poder suportar as vicissitudes da experiência amorosa. Aceitar o sofrimento causado por uma rejeição cruel é, além disso, considerado uma forma de serviço à amada, porquanto essa aceitação pressupõe uma convivência com a vontade dela⁶⁵. Antes de referir aquelas três qualidades, o autor põe em foco um aspecto essencial que o amador terá de observar, se não quiser trazer dissabores à feliz permanência da sua senhora na Corte: a guarda do segredo. Esconder o máximo possível o que sente é um imperativo da preceptiva amorosa cortês que vai ao encontro do código de valores, ainda de cariz feudal, que temos vindo a analisar, o qual coloca a fama acima da vida.

Dissimular os seus desejos, conter as palavras e os gestos, são alguns aspectos essenciais da conduta do perfeito amador, que em tudo deve manifestar honestidade e mesura. Expor os sentimentos é já colocar em risco a reputação daquela que serve. Daí que tenha também de ter um cuidado especial com aqueles que escolhe para serem mensageiros entre si

⁶⁴ As três partes que constituem este texto estão ordenadas da seguinte maneira: «ordenança para mostrar cómo las amigas se devem seguir»; «consuelo en que se esfuerzen los coraçones tristes»; «consejo para que las señoras que son servidas remedien a los que las sirven» (San Pedro, 2005: 241-251).

⁶⁵ Note-se que no *Cárcel*, a iminência da morte por amor de Leriano é entendida, pelo mesmo, como um meio de servir Laureola, «quitándola de enojos» (San Pedro, 2005: 130).

e ela, uma vez que «quien a otro su secreto descubre, fázele señor de sí» (San Pedro, 2005: 245). Os conselhos de San Pedro vão, pois, no sentido de uma extrema continência relativamente ao mais pequeno impulso a que o amante poderá ser levado a obedecer, porque qualquer sinal de tristeza, mesmo se não dirigido àquela que ama, pode provocar a suspeita naqueles com quem convive, testemunhando o sentimento que pretende ocultar: «Sean los pasos del que ama espaciosos, y las passadas por do está su amiga, tardías; y tenga en público la tristeza templada, porque esta es un rastro por donde van las sospechas a dar en la celada de los pensamientos» (*ib.*: 243-244).

Em conformidade com a preceptiva cortês, Avalor procura dissimular ao máximo o que sente. Porém, a partir de um determinado momento, torna-se impossível fazê-lo. Neste intento, procura dar a entender aos demais, e à própria Arima, que mantém o interesse pela Senhora Deserdada: «às vezes Avalor de tarde em tarde se punha em lugares descubertos naquela opinião, como que queria sustentar presunções falsas que se perdiam pera com isto cobrir verdadeiras» (168-169). Ostentar o interesse por uma mulher, com a finalidade de encobrir o amor por outra, afigura-se uma estratégia comum no jogo amoroso de Corte. É, com efeito, o que acontece com Dante e Beatriz, na *Vita Nuova* (cf. Dante, 1985: V-VII, pp. 10 e 12).

A dissimulação é também uma característica da personagem de Aónia. No entanto, ao contrário de Avalor, que procura dissimular o que sente perante Arima, ela pratica-a, sobretudo, quando tenta esconder o que sente das pessoas com quem vive. São várias as situações em que a jovem finge para que a Ama não descubra a sua relação com Binmarder («posto que a Ama atentasse Aónia dizendo-lhe se ouvira ela o que a noite dantes contara, dissimulou altamente» (132)) e recorre à astúcia para se furtar à atenção da gente da casa, com o fim de se encontrar com o pastor.

O fingimento de Avalor baseia-se noutros pressupostos. Como vimos na Parte III desta dissertação (ponto 4.2.1.), o temor que sente de desagradar a Arima é uma das causas da sua hesitação. Primeiro que se decida a revelar o que sente à donzela, a Corte e ela-própria perceberão os seus sentimentos, através da observação de vários indícios que os denunciavam. Antes de atentarmos no modo como a dissimulação de Avalor acaba por ser desmascarada, prestemos atenção ao clima de impasse que caracteriza o seu relacionamento com Arima, analisando as múltiplas situações em que, gozando da oportunidade de declarar o que sente, o cavaleiro prefere recuar, adiando o momento de expressar as suas intenções mais íntimas.

Perante a amizade que Arima lhe devota, Avalor confirma no seu íntimo o amor por ela e anseia por lho revelar. Porém, como sugere a narradora, este anseio mostrou ser «coração de pousada», expressão que parece querer traduzir a ideia de uma intenção, que, no entanto, nunca deixa de o ser, ou seja, nunca se concretiza num acto (cf. Amado, 2002: 163, nota 537). É, com efeito, o que podemos verificar, se atentarmos na atitude de Avalor ao aproximar-se de Arima. A hesitação do cavaleiro deve-se a várias causas: por um lado, ela está sempre rodeada de gente, facto que o impede, por respeito às regras da discrição, de se declarar («se não fora pelo lugar, pareceo-lhe a ele que lha descobrira» (163)), por outro lado, Avalor não tem a certeza do que ela sente. Desconhecimento do que o outro quer e discrição são, por conseguinte, razões similares àquelas que, em situação análoga, num primeiro momento, constroem Aónia, como verificámos no ponto anterior.

Perdendo muito tempo em silenciosas suposições, tentando interpretar o comportamento da jovem para consigo, o cavaleiro conclui momentaneamente que a gentileza de Arima lhe é habitual, não sendo indício de algo mais («vio que falou em tudo o que falava tão posta naquilo que parecia que estava toda ali, ou que ao menos não estava em outra parte com o pensamento, o que lhe fez suspeitar a ele que o que lhe ela dissera não seria senão de sua grande perfeição, tão acabada e tão gentil dama era» (164)). Avalor é, no fundo, conhecedor dos sinais que incorporam o jogo velado de sedução. Observador, acaba por se convencer de que ele está ausente dos gestos e falar de Arima, cuja atenção e pensamento lhe pareceram estar completamente naquele lugar, por oposição ao esquecimento, «saída de si», que tantas vezes caracteriza a atitude dos enamorados. «Porque se o dissera na tenção que ele o queria tomar, cuidava Avalor, estando consigo, que trabalhara ela pelo descobrir em algũas meas cousas [...], ca bem sabia ele já que os desejos começados a decrarar, muito mal sofriam dessemulação depois» (164): é de assinalar o facto de se pôr em relevo, nesta parte do texto, a funcionalidade das «meas cousas» na confirmação do sentimento, isto é, as meias-palavras e os meios-gestos, que já referimos. Não os verificando na conduta de Arima, Avalor decide que é melhor não arriscar declarar-se.

Não notando sinais semi-velados de uma intenção amorosa por parte da amada – ela é, para todos os efeitos, uma mulher de coração livre, ou, se não, dissimula magistralmente, a ponto de conseguir mostrar uma impassibilidade total –, ao cavaleiro só resta especular consigo mesmo acerca do que vai na alma de Arima. Ao contrário do que acontece com Binmarder, que vê no desmaio de Aónia no eirado um sinal de correspondência, Avalor afunda-se assim numa paralisante atitude de ponderação.

Apesar de tudo, um dia, o cavaleiro toma a decisão de contar à filha de Belisa o que sente, mas, como sempre, não a leva avante, porque a presença subjugadora de Arima acaba por inibi-lo, fazendo-o emudecer no momento decisivo. Um ano passa, e Avalor, em redor de Arima, não toma coragem para se declarar («daquilo tudo que ele detreminara, tão pouco lhe disse nada, posto que espaço de tempo grande com ela estivesse então» (165)). Revolvendo mil razões no pensamento, usando de «desculpas pera consigo só», «nunca lhe deixava de parecer senão que lhe falecera tempo» (*ibidem*).

Dividido entre amor e temor, como bem descreve a narradora, o cavaleiro nunca chega a transformar a intenção em acção, ainda que o pai da Dona jurasse «nunca ouvir nem ver outro tão estremado em bem querer» (166). A morte de Avalor, à semelhança do que sucede com a de Binmarder, apenas sugerida pela Dona, é por ela explicada nos seguintes termos: «morreo pola Arima, e por lho não dizer» (166).

Vale a pena examinar como se começa a suspeitar do sentimento de Avalor na Corte e de que forma a sua revelação pública vem precipitar o desfecho da narrativa.

A queda do cavaleiro, contemplando a figura de Arima, faz nascer suspeitas relativamente ao que ele sente por ela. Numa ocasião em que a princesa se reúne com donzelas e cavaleiros para participarem em actividades de lazer, o estrondo «que toda a sala abalou» (167) dificilmente poderia passar despercebido. Como sugere a narradora, «Algũas pessoas houve aí que sospeitaram a verdade, mas estavam também ocupadas em seus pensamentos» (*ibidem*). Se alguns não prestaram suficiente atenção ao sucedido, de forma a propagarem-se essas suspeitas, a verdade é que começaram aqui os murmúrios acerca da relação entre o cavaleiro e a filha de Lamentor. O agente da difamação de ambos foi um cavaleiro nobre de sangue, mas moralmente indigno («d'alto sangue mas de baixos pensamentos»), que, estando presente no lugar, depreendeu da explicação que Avalor mandou a uma amiga, de que caíra «do seu cuidado», que ele servia Arima «secretamente» e que a «amizade d'ambos era dissimulada» (*ibidem*).

À semelhança do que acontece no *Cárcel de Amor* com a personagem de Persio e em *Arnalte y Lucenda* com Elierso, também aqui o elemento desestabilizador das relações entre Arima e Avalor é um cavaleiro. A excelência da sua estirpe não é conforme à pouca dignidade dos seus pensamentos, por isso, no meio de uma intrincada corrente em que um diz o que o outro disse, começa nele a difamação de Arima. Não sendo suficientes os murmúrios iniciais para demover Arima da sua condição de amiga de Avalor, relativamente ao qual jamais tivera suspeitas, a donzela, a princípio, não faz mais do que considerá-los mero «mexerico».

Contudo, de sobreaviso, mais tarde faz uma avaliação do comportamento do cavaleiro e, de uma janela, confirma, pelo modo como ele a olha, que a amizade que este lhe tem esconde outro tipo de afecto: fazendo-se despercebida, quando o sentiu «tão pronto em a olhar, calando-se confirmou o que era, porque bem sabia ela que não podia aí haver amizade tão dissimulada» (170). Tendo sido a donzela avisada do suposto amor de Avalor, novamente o olhar se afirma como a mais segura evidência da paixão que atravessa a alma do amante.

A conversa de Avalor com a senhora sua amiga e confidente revela-se decisiva para acabar com o seu impasse relativamente a Arima. A palavra «segredo» é nela repetida por diversas vezes, facto que denota a inserção na narrativa do jogo amoroso de Corte⁶⁶. O segredo é, com efeito, o que Avalor primeiro não quer nem consegue desfazer. Porém, ao saber pela amiga que já todas as mulheres da Corte sabem do que lhe vai na alma (o que se explica pela posse de um sexto-sentido só feminino), depois de ela lhe sussurrar ao ouvido algo que não é dado a conhecer ao leitor (cf. 173), e tendo tomado conhecimento, também através dessa senhora, de que a Arima «não a senhorea vontade nenhuma» (172), expressão que traduz a ideia de que o seu coração está livre, o cavaleiro executa um «grande feito», através do qual as suas intenções são reveladas por inteiro (cf. 174). Não sabemos no que consiste, a Dona evita narrá-lo, por considerar que o seu conhecimento poderia ser causa de inveja para as donzelas, levando-as a «arrependerem[-se] dos seus contentamentos» (*ibidem*). Porém, a partir da sua notoriedade e carácter extraordinário, podemos depreender a sua ousadia.

Apesar de se ter tudo «tornado em louvor de Arima», o acto audaz de Avalor contribui para que os murmúrios em torno da donzela cresçam, bem como as «más presunções» (*ibidem*). A partir daqui, a permanência de Arima na Corte fica muito dificultada. Sofrendo com o que se suspeita injustamente de si, toma a decisão de abandonar o local e regressar à casa do pai.

No diálogo da amiga-confidente com Avalor, importa notar uma divergência entre a perspectiva desta mulher acerca da dissimulação dos sentimentos e o juízo emitido pela Dona do Tempo Antigo, no preâmbulo da obra, acerca de como é praticada, em termos gerais, pelos dois sexos. Como afirma a narradora, «Mais maneira têm os cavaleiros para se mostrarem mais tristes do que são, e menos maneira têm as donzelas para se mostrarem mais tristes do que parecem aos homens» (70). Desfazendo, ou omitindo, a distinção entre homens e mulheres no tocante à expressão/ocultação do sentimento – distinção esta que é muito enfatizada naquela parte do preâmbulo da obra –, e, conseqüentemente, transferindo esse

⁶⁶ Repare-se nas seguintes referências: «Prometei-me segredo...», «O segredo, lhe respondeu ele, é devido...», «de vosso segredo não desconfiei agora» (171); «assi o quisestes ou não quisestes ter em segredo» (173).

problema para o plano universal do «querer bem», independentemente dos sexos, a amiga de Avalor refere que, apesar de todas as tentativas de um amante para se manter impassível ante o amado, é mais fácil a quem não ama fingir que ama do que a quem ama esconder o que sente: «querer bem e não verdadeiro pode-se dissimular e fingir, mas dissimular ou encobrir o bem que quer alguém, nunca ninguém o soube fazer que o quisesse verdadeiramente» (171). Isto explica, portanto, a incapacidade de Avalor de ocultar o amor por Arima, apesar de todas as tentativas. Enquanto amante perfeito, condição que determina a de cavaleiro excepcional, ele participa da qualidade da sinceridade atribuída unicamente à condição feminina, no discurso do preâmbulo.

O meio cortês é aquele em que as virtudes melhor se podem ostentar e logo obter a boa fama; igualmente, aqueles que atraem as atenções alheias estão mais à mercê das falsas suspeitas e da difamação. Quer o *Cárcel* quer o *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* põem em cena, como móbil da tragédia amorosa, um terceiro elemento, um rival, que desempenha um papel determinante no rompimento do secretismo da relação entre os protagonistas e na consequente difamação da mulher. Na *MM*, além da “publicação” dos amores de Avalor e Arima, o que desencadeia a tragédia do cavaleiro é o próprio temor, o receio de declarar o que sente à donzela. O adiamento dessa declaração contribui para potenciar os efeitos da paixão (atordoamento, alienação, queda), que tarda em saber-se correspondida, assim como o seu feito audaz, que acaba por constituir uma antítese da atitude hesitante que lhe é característica durante toda a acção.

Se tivesse tido a coragem de se declarar mais cedo e doutra maneira, teria Avalor precisado de cometer um acto tão expressivo? Certo é que é sobre Arima, mulher – recorde-se as palavras de Lamentor acerca da condição feminina: «Tudo é sospeitoso e pouco seguro pera as molheres, até o serem santas e virtuosas» (152) –, que mais pesam as consequências desse acto. Na novela de Bernardim, a exploração destas consequências não é levada aos limites do trágico, como acontece nas obras de San Pedro. Se ignorarmos a sugestão da Dona, no preâmbulo, sobre a morte das donzelas do seu conto, não temos razões para achar que o final de Arima, uma vez lida a narrativa que protagoniza, é propriamente trágico. Laureola passa pelo cativo, Lucenda é encerrada num convento, a Fiammetta de *Grimalte y Gradisa* morre abandonada por Pánfilo. Pelo contrário, a Arima parece ser dada a liberdade de escolher o seu destino. Depois que lhe «nasceo um aborrecimento [...] de uns modos que aí há no paço», começou «a desejar outra vida muito desviada à qual se foi incrinando muito» (174). Está portanto nas suas mãos o abandono do local onde todas as suspeitas surgem.

3. Um ideal de vida anti-Corte

O facto de Arima ser uma personagem exaltada pela sua honestidade e perfeição a todos os níveis é significativo de uma crítica de Bernardim à vida palaciana. Uma «vida muito desviada» é, por assim dizer, também uma forma de desterro, solução que se afigura plausível àquele que se desiludiu, neste caso, não com a vivência do amor, mas, em termos gerais, com o convívio social. Ao decidir voltar para casa do pai, Arima assume assim uma posição contra o ambiente cortesão, aproximando-se de uma mundividência bucólica que a *MM* veicula na sua globalidade, e que já foi notada por vários autores⁶⁷.

Tendo já sido provado por L. Neves (1996) o hibridismo genérico desta obra, que congrega traços de diferentes tipos de ficção, gostaríamos contudo de chamar a atenção para a presença de três elementos que confirmam o seu parentesco com a novela pastoril, que terá início, pouco tempo depois da sua edição pelos Usque, com a *Diana* de Jorge de Montemayor: o facto de parte da narrativa se situar numa geografia campestre, as alusões ao debate sobre o menosprezo da Corte e a apologia da vida do campo e a busca de um tempo perfeito, equiparável ao passado mítico da Idade de Ouro.

A atenção ao instinto de liberdade do enamorado, na *MM*, serve paralelamente uma afirmação de valores que escapam a um ideal de cortesia em decadência, relativamente ao qual a novela pastoril se distancia, apropriando-se do idealismo amoroso do neo-platonismo⁶⁸. Assistimos por isso na *MM* a uma subtil desconstrução do ideário da novela sentimental, através de uma valorização da vontade individual, em todos os aspectos consentânea com as transformações sociais e culturais do Renascimento. Esta valorização surge a par do elogio da vida bucólica que aqui se faz. Quanto a nós, o bucolismo da *MM* manifesta-se sobretudo nos parâmetros da defesa de um ideal de vida anti-Corte. Vejamos de que forma, por um lado, o

⁶⁷ Cf. L. Neves (1996) e M. Ricciardelli (1965).

⁶⁸ Sobre o sucesso da novela pastoril em Espanha, Teijeiro-Fuentes nota que este se deve ao «caso de los relatos sentimentales y las aventuras caballerescas, por lo que resulta lógico el trasvase de lectores cortesanos que habían sustituido la ilusión medieval del “amor cortés” y los ideales feudales por la nueva moda neoplatónica que pervive en aquellos. Las ideas expresadas por Hebreo en sus *Diálogos de amor* o las teorías ejemplificadas por Castiglione en *El Cortesano* pasaron a formar parte de la esencia pastoril sirviendo para ejemplificar desde el punto de vista teórico la conducta amorosa de los pastores» (2007: 225). Cortijo-Ocaña, por seu turno, chama a atenção, a propósito da diversificação genérica da novela sentimental, que se verifica, na sua opinião, na *MM*, para o facto de, cronologicamente, e não só, o género pastoril se apresentar na continuação do sentimental: «Queda aún por realizar un estudio que analice en qué medida lo pastoril es una continuación de la tendencia autoconsolatoria y lacrimosa del mismo, entrados ya en el siglo XVI, cambiado el contexto social de sus protagonistas respectivos. No es simple casualidad que el desarrollo por excelencia del género pastoril se produzca desde 1550, fecha en que se data la desaparición del género de la ficción sentimental» (2001: 290). Uma obra como a *Diana*, paradigma renascentista da narrativa pastoril, constituiria, à semelhança do que acontece na *MM*, uma soma de histórias sentimentais.

questionamento da condição feminina, e por outro, a exploração da irreverência dos amantes, se concerta com aquela defesa.

No retrato de Arima concentra-se um ideal feminino que em muito difere do cariz opressivo associado à presença da mulher nas primeiras narrativas sentimentais. Se uma obra como *La Celestina*, de Rojas, patenteia já um feminismo que reage contra a situação social feminina de então, situação que aquelas narrativas espelhavam, mostrando-a pela primeira vez, sem, contudo, a colocarem em causa, a novela de Bernardim tem a singularidade de dotar uma mulher quer de valor moral quer de beleza, quer ainda de independência relativamente a tais normas sociais. Arima, longe da promiscuidade que caracteriza o comportamento desviante de Melibea, resolve ter «outra vida muito desviada», concluindo-se que, se de nada valem a moralidade e a transparência de costumes no meio social cortesão, no qual se tem de fazer uso de secretismos e dissimulações para se sobreviver à calúnia, então, vale mais àquele que as pratica de facto afastar-se para um lugar que reúna as condições que ali são apenas aparência. É de notar, em convergência com a atribuição de futilidade ao meio cortesão, a descrição feita por Lamentor, antes da partida de Arima: «Is pera a corte, onde se não costumam senão prazeres, verdadeiros ou fingidos» (151). Também significativo do choque entre a vontade individual e o interesse colectivo, que orienta o indivíduo para uma conformação com as regras aceites pela maioria, é o comentário que a amiga-confidente de Avalor faz à sua insistência em se enamorar de Arima. Por se ter apaixonado por uma donzela que «não é pera ninguém se namorar dela», a senhora acusa-o de ousar «não ir por onde os outros» (172).

Não ir pelo mesmo caminho que os outros seguem define de algum modo a acção dos cavaleiros-enamorados da *MM*. No conflito entre vontade e obrigação reside parte deste problema, entre agir conforme o esperado e dar curso ao instinto do desejo amoroso, que não respeita leis, nem convenções ou gratidão. Ao mesmo tempo que se enfatiza a liberdade de sentimento do sujeito enamorado e que se aponta para a ameaça que constitui para ele o grupo social, um elogio semi-velado se vai realizando: «a vida do monte não cria suspeita como não cria de quem se sospeite mal» (137).

Os comportamentos de Avalor e Binmarder, sendo que um prima pela hesitação e o temor e o outro pela audácia, inserem-se, respectivamente, nos cenários opostos da Corte e do espaço campestre. No primeiro, vigoram os gestos simulados, o cálculo que proporciona o uso da discrição, o segundo é feito da inocência e espontaneidade daqueles que não estão obrigados a corresponder a um perfil social pré-definido. Binmarder, disfarçado de pastor,

consegue fazer jus às qualidades enérgicas de cavaleiro, sendo mobilizado pelo amor de Aónia a lutar com o touro. A expressão «e como Binmarder fosse de grande força» (121) traduz a noção de que o ímpeto amoroso que o anima lhe surge como algo que lhe não pertence à partida, vindo-lhe antes de fora, como uma força sobre-humana que o arrebatava.

Esta diferenciação, como verificámos, tem repercussões também no comportamento das amadas Arima e Aónia.

É, por conseguinte, notória a intenção de Bernardim de operar um confronto entre o espaço bucólico e o palaciano, como o fazem outros autores seus contemporâneos, numa linha crítica que, por terras lusas, começa com Sá de Miranda e estende-se até Rodrigues Lobo⁶⁹. Ambos os espaços são, apesar das diferenças, atravessados por cavaleiros que perdem as suas qualidades guerreiras para sucumbir à força toda-poderosa do amor, o que se verifica também no caso de Lamentor, após a morte de Belisa – atente-se nas palavras da Ama: «Leixai as lágrimas que não é agora tempo, senhor, para vós não parecerdes cavaleiro» (95).

Sugestiva de uma visão do tempo aproximável da perspectiva cíclica do mito das idades do mundo é o enquadramento da narração num lugar sobre o qual pesam indícios de uma cruel passagem do tempo. Um lugar outrora povoado, com ricos edifícios que até podemos imaginar terem tido belos jardins e pomares cuidados pelas «pomareiras mãos» (72), é agora lugar de desterro por onde deambulam solitariamente a Menina e a Dona, na vizinhança das chamadas «alimárias feras» (*ibidem*). As palavras de Fernando Gil acerca da unidade espacial na *MM* permitem-nos descortinar a ligação entre o lamento saudoso que perpassa as palavras de ambas as personagens e a evocação de um tempo genésico que se perdeu:

Nem tudo é claro, mas a unidade do lugar não oferece dúvidas. Ela é essencial – não há na *Menina e Moça* unidade de tempo nem de acção – ; a Menina, a Dona, as personagens *pertencem* ao país metafísico (vales e outeiros, rio, arvoredos, penedias junto ao mar) da fundação e anamnese do amor. Lá vive também Arima (E 326), antes de atravessar o mar, até à ilha onde está a corte (F 130), e para lá retorna (F 147). [...] As histórias passam-se no mesmo local que é também o da narração e retomam tópicos de espaço: o modo bucólico é o modo da idade de ouro e dos mitos de origem (1998: 294).

A perda desse tempo parece revogável: a memória e o acto de contar histórias permitem efectuar a anamnese de que fala Gil. Logo, a Dona do Tempo Antigo, como porta-voz das histórias que lhe foram narradas pelo seu pai, torna-se testemunha do passado, sendo elo de

⁶⁹ Na carta «A António Pereira, Senhor do Basto, quando se partiu para a Corte co'a casa toda», Sá de Miranda critica o abandono do campo por parte daquele senhor e sua família. Elogia aqui a «vida dos lavradores», cujos «santos suores / [...] a si e ó mundo mantem, / Tratando co'a madre antiga». Embora não sendo uma composição pastoril, o poeta reforça o seu ideal de vida campestre, enfatizando também as qualidades morais que se associam à Idade de Ouro: «Foi sem malícia e mau erro / A boa idade dourada» (2003: 91 e 92).

ligação com o presente e o futuro. A Menina incorporará igualmente esta cadeia de contadores de histórias, apresentando-se como ouvinte e, por sua vez, redactora destas.

As transformações operadas pelo passar do tempo no «país metafísico» de que fala Gil permitem configurar uma transição do ideal para o não-ideal, que, ainda assim, não chamaríamos real. A descrição do «vale» incorpora traços que o assemelham ao tipo de paisagem que marca presença em várias novelas sentimentais: trata-se do lugar inóspito por onde vagueiam os amantes que já não têm nada a esperar do amor nem do mundo, muitas vezes, assumindo o perfil andrajoso do homem selvagem⁷⁰. Pode-se dizer que este lugar contém as marcas de uma imobilidade, de um estatismo temporal, conivente com a condição de desterro das figuras que o preenchem. À margem do rebuliço que anima o mundo da Corte, ele é propício à reflexão e à escrita, que se realizam no momento de paragem que torna possível rever, à distância, as idas e vindas da existência.

Tudo é transitório, tudo muda. Além da transformação espacial que acompanha a passagem do tempo, é perceptível ao leitor, no conto de gerações que constitui a matéria sentimental da *MM*, a existência de uma sequenciação narrativa alusiva dessa mesma decadência. O amor é tão mais difícil de realizar, consumir, quanto maior o envolvimento dos amantes com uma sociedade pautada por regras destituídas de significado. Da união perfeita de Lamentor e Belisa («nada empana a limpidez do afecto de Lamentor e Belisa» (Gil, 1998: 300)), cuja felicidade depende do desterro numa terra estrangeira, ao alheamento de Binmarder e de Avalor vai uma longa distância. A Dona chega mesmo a sugerir que Aónia, uma vez casada, duvida do amor do pastor, um sentimento que, em dado momento, tivera como certo (cf.146); Avalor, como vimos, nunca está seguro do amor de Arima. A reciprocidade e entrega total de amante e amado, chaves do amor verdadeiro que perdura apesar da morte, são uma realidade apenas no conto em que se afirmam os velhos ideais da cavalaria verdadeira, em tudo oposta à dos cavaleiros «de baixos pensamentos» que se movem no espaço da Corte. A antiga e mítica vida de cavaleiro comportava a possibilidade de uma entrega completa do enamorado à paixão, sendo os seus intervenientes dotados da coragem necessária para ultrapassar os obstáculos à realização do amor. Por conseguinte, a exploração da temática da ausência extrapola a análise dos efeitos do amor, abrangendo

⁷⁰ A personagem de Pánfilo em *Grimalte y Gradisa*, assim como o protagonista de *Arnalte y Lucenda*, assumem, com efeito, o papel de desterrados numa natureza inóspita. Na descrição do lugar onde naufraga Avalor, identificado com a terra em que se situa o «vale», sobressaem também as referências ao aspecto tormentoso da «penedia» onde bate a água fazendo «um estrondo medonho» (179), traços que o configuram como paisagem desértica e pouco acolhedora.

também a do lamento pela perda de um tempo que, à distância, é tido como perfeito: o ideal amoroso concentra todas as potencialidades de resgate e concretização dessa plenitude.

Pode-se, talvez, afirmar que na *MM*, a par de uma negação e inversão dos valores cortesãos, efectuada através da afirmação de um ideal de plenitude genésica paralelo à elaboração literária do ideal de vida bucólica, tem lugar a nostalgia da antiga cavalaria. Unindo às qualidades do «esforço» e da temperança a gentileza e sinceridade esperadas do amante cortês, ela corresponde a esse tempo de perfeição, cuja perda se lamenta. A personagem de Lamentor («exemplo de um comportamento de cavaleiro perfeito: amador fiel a uma só dama e defensor da honra de mulheres agravadas» (Osório, 2007: 463)) destaca-se na obra como modelo a seguir. O «país metafísico» que constituiu um dia o espaço do vale fora um lugar povoado por cavaleiros e donzelas. Os «pedaços d'armas e jóias de grande valia» atestam essa presença e são achados, num tempo mais próximo do presente da narração, por «moços que guardam gado» (72). A transição do tempo dos cavaleiros para o tempo dos pastores é significativa, portanto, de uma mudança para pior, que, segundo a Dona, reflecte o «desconcerto do mundo» (*ibidem*).

VI

De arte de amar a arte de viver: remédios de amor e remédios para a dor

Através da exaltação da tristeza e da piedade, à primeira vista tipicamente femininas, enfatiza-se na *MM* uma noção de gentileza comum ao ideal de amante cortês. A capacidade de amar surge inevitavelmente associada à capacidade de sofrer, anular-se despojadamente no outro. Porém, à semelhança do que ocorre no *Sermón* de San Pedro, a exaltação desta quase penitência amorosa, que pode levar o amador ao limite da morte e da loucura, surge a par do enaltecimento da capacidade de aceitar com temperança esse sofrimento. O refúgio na recordação saudosa, a que recorrem várias das personagens, parece ser uma das soluções para o amenizar. No entanto, em vários discursos, atribuídos maioritariamente a personagens secundárias, não directamente afligidas pelo «mal de amor» em relevo na obra, são postos em evidência diversos *remédios de amor*, que, de acordo com a tradição ovidiana, são também um dos focos da atenção dos tratados de amor naturalistas hispânicos. Uma *arte de amar* nunca está completa sem estes *remédios*, pois que, não resultando o esforço de sedução, ou, melhor dizendo, falhando o amor, é preciso apontar modos de superação da decepção: «Venid a mis preceptos, jóvenes desencantados a quienes burló por completo su amor. Aprended a curaros por medio de quien aprendisteis a amar; una misma mano os traerá la herida y la curación» (Ovídio, 2000: vv. 41-44).

Há que sublinhar que esta alusão aos modos de curar a paixão amorosa não é significativa de uma confiança relativamente à sua eficácia prática. Inseridos no discurso didáctico de personagens que não são protagonistas das histórias de amor, eles representam um ponto de vista ideal que estas não exemplificam. A perspectiva de uma cura da paixão colide com a «realidade» dos efeitos do amor, que nenhum esforço de racionalização pode modificar.

Apesar de surgir subitamente, na maioria das vezes, através de um olhar, o amor só se firma no coração humano se a imaginação e o pensamento compactuarem no esforço de entranhamento da imagem do amado na mente do amante. No reverso desta ideia de cultivo do amor assenta, por sua vez, a possibilidade de travar o seu crescimento, ou seja, impedir que um primeiro bater de coração se transforme em algo de maiores dimensões. E se para o amor existem remédios, então, não é difícil aceitar o facto de ele poder constituir uma enfermidade,

em suma, um mal que urge cortar pela raiz. É essa noção que subjaz a um dos primeiros conselhos de Ovídio nos *Remedia amoris*:

Mientras es posible y pequeñas alteraciones agitan tu corazón, si te sientes abatido, detén tu pie en el primer peldaño; ataja, mientras son recientes, las malas semillas de esa súbita enfermedad (2000: vv. 79-82).

Em consonância com esta perspectiva, a Ama chama a atenção da jovem Aónia, em quem nota os primeiros suspiros e palpitações de um desejo recentemente despertado, para a necessidade de se precaver tão cedo quanto possível contra um sentimento que, mais tarde, poderá ser avassalador. A mulher recorre à metáfora do rio, cuja força é possível de conter na nascente, para afirmar a sua confiança na possibilidade de resistir a esse primeiro impulso do desejo⁷¹:

Por isso cumpre a todas as pessoas, e às donas senhoras muito mais cumpre pois são as que aventuram mais, que ao princípio das cousas olhem onde elas podem ir parar, que não há nenhuma tamanha que no começo dela se não possa resistir ou deixar sem trabalho. Que muitos rios grandes há i que, onde nascem, se podiam impedir com um pé ou levar pera outro cabo [...], em pequeno espaço crecem de maneira que se não podem depois deixar (129-130).

De forma semelhante, também a ama-de-leite de Fiammetta apela à dama para que domine os seus pensamentos, de forma a não se render ao jogo do «villano amore»: «ora è tempo da resistere con forza, però che chi nel principio bene contrastette, cacciò il villano amore, e sicuro rimase e vincitore; ma chi con lunghi pensieri e lusinghe il nutrica, tardi può poi ricusare il suo giogo, al quale quasi volontario si sommise» (Boccaccio, 2009: www.intratext.com/IXT/ITA1106/_P2.HTM).

Em ambas as obras, entra assim em confronto com a impetuosidade da paixão, que priva o enamorado da razão, o ponto de vista da mulher madura, que por experiência conhece as consequências do desejo ardente e aprendeu a resistir estoicamente à sua tirania, assim como às demais provações da Fortuna.

Outro *remédio* muito salientado na *MM*, que justifica não só a propensão para o enamoramento como também a maior facilidade que alguns amantes têm, em comparação com outros, de escapar ao sofrimento amoroso, assenta na dicotomia entre o ócio e a ocupação.

⁷¹ Sobre o paralelismo entre este fragmento da *MM* e o do texto de Ovídio, leia-se também o capítulo da tese de doutoramento de Leonor Neves dedicado às relações intertextuais entre a obra de Bernardim e a do autor romano, «Bernardim, leitor de Ovídio» (1996: 141-142).

No preâmbulo, a Dona aponta como um dos meios pelos quais os cavaleiros escapam à tristeza o facto de andarem sempre de um lado para o outro, ocupados em numerosas aventuras. Como vimos, por oposição, é o encerramento doméstico que torna as donzelas vulneráveis à tristeza, «ou porque aborreceram as mudanças, ou porque elas não tinham para onde lhes fugir» (cf. 68).

O ócio é tudo o que o enamorado precisa para dar asas à fantasia, perder-se nos devaneios do amor, ou, na pior das hipóteses, no lamento pela ausência do amado. Nesse sentido, quer Aónia e Binmarder, ela jovem e, por isso, livre dos afazeres da casa, ele levando uma tranquila vida de pastor, quer Arima e Avalor, ocupando-se principalmente das actividades de lazer da Corte, têm estilos de vida propiciadores do ócio necessário ao enamoramento. Ovídio fala-nos também da importância de evitar a ociosidade, quando se está em processo de “cura” do amor. Uma vez que ela «es la causa y el alimento de ese agradable mal. [...] tú que buscas el fin de tu amor (y cede el amor ante la actividad) dedícate a algo: estarás seguro» (2000: vv.138-144).

Na *MM*, é significativa das implicações do ócio e da ocupação na vida do amante a transformação operada na vida de Aónia, de donzela para mulher casada. Reveste-se de exemplaridade o contraste entre a liberdade da jovem solteira, que tem todo o tempo de que necessita para pensar no amado, e o peso dos afazeres domésticos que sobre si recaem posteriormente. Estes vêm a ser, apesar de tudo, decisivos para que ela esqueça o sentimento que a liga ao pastor, fazendo assim jus à máxima ovidiana de que o amor cede ante a actividade. Note-se, em primeiro lugar, o modo como Bernardim enfatiza a ociosidade de Aónia, por oposição à actividade da Ama:

Assentando a Ama nisto, meteo-se na ocupação de casa que era grande, porque sobre ela carregava tudo, pelo qual a Aónia ficou lugar e tempo em abastança pera cuidar à sua vontade e pera fazer como Binmarder fosse certo dela (132).

Adiante, é pela voz de Inês, criada da casa, que se reafirma a possibilidade de o casamento, pelas múltiplas novidades que traz à vida das mulheres, propiciar ao princípio uma forma de esquecimento das paixões antigas («os casamentos à primeira parecem outra cousa, e as senhoras que dantes foram presas d’amor, logo aos primeiros dias esqueciam tudo o passado» (144)). Ao princípio, porque, com o tempo, surgem sempre desgostos que as fazem tornar «muitas vezes à lembrança do passado» (*ibidem*). Aónia, segundo as palavras da Dona, parece adaptar-se bem à sua nova vida. Preenchendo o ócio e o vazio existencial que aquele acarreta com as azáfamas diárias, foi-lhe possível atenuar as dores sofridas por amor e,

até, esquecer o que sentia por Binmarder, facto para que também contribuiu a «desconfiança» sentida em relação a ele:

Mas era esposada d'então, e ãas cousas e outras não a leixavam nunca só, espalhavam-lhe os seus cuidados. Assi ela pouco a pouco se foi avezando a viver doutra maneira, que as ocupações de casa, e a desconfiança ou desesperança que foi tendo de Binmarder lhe fizeram inda nas cousas passadas ãa sombra de esquecimento, em que ela podera viver todos os dias de sua vida descansada, se em algũa cousa deste mundo houvera segurança. (146).

Só a «mudança», que inevitavelmente domina a existência humana, permanece como ameaça ao destino “tranquilo” de Aónia, forjado no olvido do passado e no conformismo para com o presente.

A distância relativamente ao lugar onde se desencadearam e desenrolaram os amores é, por último, um dos antídotos referidos na *MM*, porquanto ajuda a esquecer a experiência da paixão, substituindo-a por paisagens e vivências novas. Ovídio enfatiza, neste sentido, não só a necessidade de o enamorado fazer uma viagem longa, mas também de se abstrair por inteiro do ambiente em que estava habituado a viver: «Aunque te veas retenido por sólidas cadenas, vete especialmente lejos y dispónte a emprender un largo viaje»; «Y no pienses que es suficiente el distanciarse; quédate lejos a tu aire mientras tu amor pierde fuerzas y se convierte en ceniza sin fuego» (2000: vv. 214-215 e 244-245).

Mas é sobretudo de desterro, não de viagem, que fala a novela de Bernardim. O desterro numa terra distante, cuja solidão e tristeza são coniventes com o seu estado de espírito, representa para a Menina uma forma de apaziguar a angústia provocada pela ausência do seu amigo; no episódio do Passo da Ponte, o Cavaleiro, no fim do combate, decide tomar como remédio para o amor demasiado que o vitimou ir para lugares distantes do castelo em que vive a donzela sua amada, junto ao qual passara os últimos anos da sua vida («O amor demasiado [...] não vive em terra de razão, mas eu irei tomar vingança dele noutras, alongadas desta, onde não veja cousa com que os meus olhos descansem» (79)).

A «mudança» e a Fortuna adversa impuseram à autora do «livrinho» dois tipos de desterro: um forçado e outro escolhido. O primeiro consiste na partida da casa da sua mãe para a terra longínqua onde diz ter vivido «tanto tempo quanto foi necessário para não poder viver em outra parte. Muito contente fui em aquela terra, mas, cuitada de mim, que em breve espaço se mudou aquilo que em longo tempo se buscou e para longo tempo se buscava» (53). Já o desterro escolhido relaciona-se com a vida solitária, exilada do mundo, que a Menina decide levar, e que funciona como remédio para a tristeza: «Escolhi para meu contentamento [...] vir-me viver a este monte onde o lugar e a míngua da conversação da gente fosse como já

pera meu cuidado cumpria, porque grande erro fora, depois de tantos nojos quantos eu com estes meus olhos vi, aventurar-me ainda a esperar do mundo o descanso que ele não deu a ninguém» (54). Paradoxalmente, o desterro forçado trouxe felicidade e o escolhido surge como tentativa última de mitigar uma existência desventurada, que só na recordação do passado e na meditação sobre os «desastres» do vale encontra algum conforto. Compreender a razão do sofrimento humano afigura-se-lhe como caminho de auto-conhecimento, através do qual poderá pacificar a inquietação interior. Esse caminho efectiva-se também pelo acto de escrever. Como já referimos, desabafar e partilhar o sofrimento, por mais doloroso que seja recordá-lo, é a maneira que a Menina e a Dona encontram de se consolarem uma à outra (cf. 67).

A par dos *remédios de amor*, outros elementos contribuem para desenvolver uma linha de aconselhamento na *MM*, não já do ponto de vista específico da problemática amorosa, mas sim atendendo à perspectiva universal do sofrimento inerente à existência humana. Como verificámos, a experiência amorosa constitui o ponto de partida para uma reflexão acerca do desejo em geral, e vice-versa. Também relativamente à dissimulação no enamoramento, aquilo que a dado momento é visto como próprio das mulheres assume uma dimensão universal, sobressaindo o facto de os cavaleiros verdadeiramente enamorados experienciarem os obstáculos à expressão do amor normalmente impostos ao sexo feminino. É seguindo este movimento que, em vários discursos, a narração ou o diálogo sobre questões amorosas surge em paralelo com o debate sobre o sofrimento humano como um todo. Os conselhos para que não se entregue sem pensar à paixão que a Ama dá a Aónia (cf. 129-131) são exemplo dessa alternância entre o particular e o geral: «se em todas as cousas se deve haver respeito ao como e ao quando e ao por que ou para que se fazem, por se não errarem, maiormente se deve este respeito nos amores de ter, pois são tão sujeitos aos erros» (131).

A Dona do Tempo Antigo, o Pastor Maioral e a Ama são as personagens, não por acaso, mais velhas, que assumem as rédeas do discurso quando se trata de emitir um parecer acerca dos erros a que está sujeita a condição humana. Constituindo uma forma de aconselhamento relativamente ao modo de lidar com as paixões, estes discursos contêm traços ideológicos comuns ao estoicismo. A compreensão das contradições que o sentimento de culpa inflige à alma humana, a par do elogio da virtude e de qualidades como a honestidade e a temperança, como formas de enfrentar e de se precaver contra o sofrimento, permitem configurar uma linha de pensamento paralela à da conceptualização do amor na *MM*, em que a noção de

privação de lei é utilizada para qualificar quer o amor quer a dor: «Pera a dor grande não se fizeram leis» (82); «ao amor, quem lhe porá lei» (101).

Como constatámos na primeira parte deste trabalho, a influência de Séneca perpassa vários tratados de amor hispânicos, do *Breviloquio* de Madrigal à *Repetición* de Lucena, figurando também em vários discursos da *Fiammetta* e de *La Celestina*⁷². Jorge A. Osório, no artigo «Hũa tam nova maneira de sentimento», notou já nas considerações de Lamentor junto do Cavaleiro da Ponte «alguma dose de um *estoicismo amoroso e cavaleiresco*» (2007: 462, nota 11). Avaliar a efectiva presença do pensamento do autor latino na *MM* seria matéria para um novo estudo, que não nos cabe agora levar a cabo. Atentemos, mesmo assim, em jeito de sugestão, nos seguintes apontamentos.

A ideia de que não se pode viver sem a dor está presente no discurso do Maioral, no qual se afirma que tudo tem a sua parte de sofrimento e de culpa: «Não há o haver senão donde há o perder. A terra é abastada de pastos, assi como cria o bom, cria o mau [...] descansai, e tornai toda a culpa à terra» (107-108). O discurso da Ama a Aónia versa também sobre o problema da culpa, evidenciando-se nele uma intenção pedagógica, propositadamente dirigida à donzela inexperiente que é a irmã de Belisa: quem faz o que deve, mesmo obtendo um efeito contrário ao desejado, consegue mais facilmente suportar o sofrimento que daí lhe advém, do que se o fez com uma intenção desonesta.

quem faz o que deve, saindo-lhe como não deve, não quero afirmar que lhe não dará paixão, que a perda de qualquer prepósito, ainda que seja desarrezoado, a dá. Mas assi digo que, se lhe der paixão, dar-lhe-á o sofrimento pera ela, que bemaventurado se pode chamar nesta vida quem tem dor que se soporta, pois, segundo parece, não se pode viver sem ela, assi ou assi (130-131).

Façamos o que façamos, tudo tem a sua parte de sofrimento. A única coisa que Aónia poderá fazer relativamente a esse sofrimento é, no fundo, saber como suportá-lo. Um factor determinante na aceitação da dor é não ter culpas, ou seja, não se sentir responsável pelo mal que se causa a si mesmo ou aos outros. Para tal é necessário que se aja em conformidade com o bem. Agir honestamente coloca o indivíduo em paz consigo mesmo, na medida em que nada é pior do que ter «imizades dentre si, pois não há lugar cá neste mundo que defenda a ninguém de si mesmo» (130). A Ama adverte Aónia para a necessidade de agir honestamente e de sobreaviso, para que não venha, mais tarde, a sentir-se responsável pelo mal que se causou. Vale mais não lograr qualquer contentamento do que obter prazer e depois sentir-se

⁷² O estudo de K. Blüher, *Seneca in Spanien* (1969, ed. original) dá conta da recepção do filósofo latino em Espanha (séculos XIII-XVII).

culpado pelo sofrimento que lhe sucedeu: «Querei antes, senhora, não ser contente que arrependida» (131).

Tal como nos discursos das personagens em apreço, Sêneca alude, em *Da vida feliz*, ao problema da inimizade que temos connosco, que considera mais difícil de aplacar do que a própria inimizade com outras pessoas: «Tive contas a ajustar com muitas pessoas, mas refiz amizade com elas (se é que é possível um acordo com pessoas malévolas); mas ainda não sou amigo de mim mesmo» (2008: 45). Além disso, num fragmento do livro III de *Da providência*, faz o elogio do homem sofredor, recorrendo a uma citação de Demétrio, filósofo cínico, seu amigo. O homem que nunca passou pela infelicidade não foi colocado à prova, por isso também não se conhece a si mesmo nem os seus limites: «“Je ne vois rien de plus malheureux qu’un homme n’ayant jamais connu l’adversité.” En effet, un tel homme n’a jamais eu l’occasion de se mettre à l’épreuve» (Sêneca, 2003: 45). Esta citação foi inserida por Diego de San Pedro no *Sermón*, na parte em que o autor apela à resistência com virtude dos enamorados perante a desventura e à obediência ante a morte, sublinhando que o mal infligido por amor engrandece quem o sofre (cf. 2005: 247).

Além destes aspectos, o conceito de fado presente na *MM* poderá talvez ser compreendido mais profundamente, se se atender ao papel que desempenha no pensamento de Sêneca.

A afirmação da possibilidade de curar a dor surge em franca oposição com o que é narrado nas histórias, a respeito de Binmarder, Avalor e Aónia, facto que contribui para enfatizar, contrastivamente, o cariz irracional da paixão a que os protagonistas das narrativas exemplares cedem. A própria narradora assinala a pouca probabilidade de os conselhos da Ama terem repercussão na conduta de Aónia, comentando a sua inutilidade («cuitada de Aónia a que as boas palavras da Ama não aproveitaram mais que pera se guardar dela» (132)). Contudo, ao contrário do que acontece com Binmarder, Avalor e Aónia, a perspectiva de uma concretização dos valores implicados na filosofia estóica parece encontrar na caracterização das personagens de Lamentor e de Arima modelos exemplares do seu ideal de virtude e temperança. O interesse por uma «vida muito desviada» – comum a ambos – é um dos aspectos a ter em conta na configuração de uma noção de rejeição do *mundo* contida na crítica à vida na Corte, a qual poderá igualmente ser analisada à luz da influência de Sêneca na Península Ibérica.

CONCLUSÃO

A partir da análise do discurso utilizado para descrever o estado de enamoramento e da caracterização dos amantes que encarnam de formas diversas, e em conformidade com diferentes ambientes sociais, as suas consequências, procurámos levar a cabo a talvez utópica tarefa de encontrar o conceito de amor da *MM*. Entrevendo tópicos e motivos comuns, não só ao debate renascentista sobre o amor, mas também aos códigos poéticos cortesões, em cuja continuidade a ficção sentimental se situa, concluimos que as várias histórias que constituem a matéria sentimental deste romance ilustram, por assim dizer, os pensamentos que vão sendo expressos ao longo do livro e que são sintomáticos de uma tentativa de definir o amor por parte de Bernardim. Estes giram em torno de uma ideia que, de certa forma, aponta a sua indizibilidade: o amor escapa e opõe-se à razão; enquanto impulso que se aliena involuntariamente não pode ser controlado pelo arbítrio humano.

Apesar da brevidade da *definitio amoris* na *MM*, a dramatização dos inúmeros efeitos do enamoramento convalida a tese sobre a irracionalidade do amor. Desde o despertar da visão para a beleza do amado e do sentimento de piedade para com o seu sofrimento, dois aspectos que podem confundir-se no desencadear do enamoramento, ao arrebatamento dos sentidos que decorre da cogitação profunda no objecto amado, o amor é apresentado como força incontrolável que vence o amante. Os motivos da morte simbólica e do intercâmbio de corações permitiram-nos atestar, por um lado, a presença da perspectiva do mito do andrógino, e por outro, a da noção mística de que o amor conduz à perda da alma do amante para o amado, renascendo, por sua vez, neste.

A vontade, apresentada na *MM* como sinónimo do amor, é o conceito que melhor explica a privação de razão que lhe é inerente. Associada ao impulso vital que o ser humano perde no momento da morte, ela traduz a noção de aniquilação do ser transversal ao enamoramento. A transição do conceito de amor para o de vontade possibilita a introdução do debate platónico acerca da oposição entre a loucura que caracteriza o amor ao belo e a racionalidade do amor ao útil. A esfera da obrigação e do proveito pessoal surge assim em confronto com a da vontade enamorada. Resultado da «força d'amor», esta só tem explicação na própria busca de deleite e perfeição que a hipótese de uma união com a beleza de corpo e alma do amado configura. A colisão entre a vontade individual do enamorado e as regras coarctadoras do contexto social em que se insere é também expressiva da oposição entre amor e razão.

O motivo da ausência, elo de ligação entre o preâmbulo e as histórias de donzelas e cavaleiros que a Dona do Tempo Antigo narra, permite descrever uma isotopia que reflecte a identidade entre a experiência das duas narradoras e a dos protagonistas dessas histórias. A tristeza pela perda de um tempo feliz no qual se inscrevia o amor constitui o móbil do acto de contar e ouvir histórias, cuja finalidade última é consolar os intervenientes deste processo. Como consequência do sentir da ausência, a tristeza perfaz assim também a condição existencial dos amantes cuja intimidade é alvo do olhar da Dona.

É precisamente a experiência da ausência que nos permite chegar ao cerne do conceito de amor da *MM*. A noção de falta que nela está implícita conduz-nos à especulação sobre o desejo, que directa e indirectamente ocupa um lugar central na obra. Objecto de uma reflexão de cariz universal por parte da Menina, aquilo que sobre a sua natureza se conclui, de um ponto de vista geral, acaba por reflectir-se no aspecto particular do desejo amoroso, ponto de partida para a elaboração de uma *arte de amar* na novela, em que sobressaem os conselhos da Dona sobre o que devem fazer as donzelas para conquistar os cavaleiros. É na dramatização de casos de amor que versam sobre a separação entre amante e amado, histórias cujo potencial evolutivo assenta em parte no movimento de aproximação e distanciamento, até à ruptura, que se baseia a narrativização da tensão do desejo.

Entre o lamento pelo bem perdido e o lamento pelo bem nunca alcançado – as duas modalidades da experiência da ausência em foco na *MM* –, erguem-se diferentes obstáculos que impedem a união do amante com o objecto desejado. A Menina e Lamentor são exemplo acabado da primeira dessas modalidades. Avalor e Binmarder, por seu lado, são paradigma do amante melancólico que vive na expectativa de vir a alcançar o bem intuído na visão da beleza da amada. Os obstáculos à realização do amor são de natureza diversa – mudança, morte, destino, sociedade – e em última instância permitem configurar o desejo como vontade impossível de saciar, de acordo com o ideal cortês a que subjaz a noção de que «complimiento de amor, [...] es fuera de gentyleza e fyn de descortesya» (*Siervo*, Padrón, 1986: 68).

Um dos maiores problemas que se nos colocou neste trabalho prende-se com a possibilidade de interpretar a noção de melancolia e arrebatamento do amante, inseridos no relato dos efeitos do amor juntamente com outros motivos provenientes do contexto religioso e místico, como alegorias do amor pelo divino, nomeadamente de um caminho de aperfeiçoamento humano que se efectiva por uma sublimação do desejo, de que é paradigma a ascensão pela *scala perfectionis*, em direcção à aquisição de um conhecimento intelectual, de

acordo com as teorias gerais do neo-platonismo. A demonstração de que para os amantes «transportados» da *MM*, isto é, Binmarder e Avalor, o desejo nunca alcança o grau de pacificação que constitui o auge daquele caminho, sendo impossível de saciar e não valendo para tal qualquer *remédio de amor*, conduziu-nos também à constatação de que o cariz irracional do desejo é algo que não se pode desvincular do amor verdadeiro, assim como é perspectivado na obra. A composição do perfil do amante melancólico na *MM* é devedora da assimilação literária, pela novela sentimental, das teorias naturalistas acerca do *amor hereos*, mas não se esgota nestas. Há nesse arrebatamento um apelo da perfeição que se pode considerar um elemento de aproximação à visão positiva que Leão Hebreu, autor filiado à tradição neo-platónica, atribui às consequências do desejo incontrolado, sendo também este um reflexo das leis unitivas do amor que sustentam a Criação.

Apesar das inúmeras relações com a lírica trovadoresca portuguesa e a lírica castelhana quatrocentista e de princípios de quinhentos (a noção de insaciabilidade do desejo; a caracterização da amada como um ser de natureza sobre-humana e do amador como um ser dotado de uma gentileza e capacidade de despojamento excepcionais; as alusões ao jogo conceptista, na definição do amor e do desejo como afectos que levam o sujeito enamorado a alternar entre o temor e a esperança, a vergonha e a ousadia), mais do que o lema «sofrer para merecer», eixo que sustenta a tradição cortês de acordo com Rodado Ruiz (2000: 82), sobressai na *MM* o lema «sofrer com o outro». O sentimento de piedade está presente no momento em que os amantes despertam para o amor, como no caso de Binmarder e Aónia, mas também caracteriza a atitude compassiva da Menina e da Dona relativamente à audição de histórias alheias. Por último, ele constitui um dos traços definidores do comportamento de Arima enquanto amiga de Avalor. Tratando-se possivelmente de um dos elementos que provam a presença da herança stilnovista na novela de Bernardim, a atitude piedosa da dama substitui a caracterização cortês da mulher como *belle dame sans merci*, ser altivo e cruel cuja inacessibilidade é impossível de contornar.

A *MM* questiona a perda do ideal de gentileza e sinceridade do amante cortês numa sociedade feita de convenções. Erguida sobre os preceitos da dissimulação e ocultação dos sentimentos, ela afigura-se um lugar hostil à consumação do amor. Por conseguinte, apesar de seguir o modelo da novela sentimental, género com que partilha o interesse pela função exemplar das histórias, pela análise das paixões humanas em tensão com a sociedade, assim como o revivalismo cavaleiresco, a obra de Bernardim opera uma desconstrução do ideário cortesão que nela se afirma, desenrolando um diálogo entre três histórias/espços sociais

diferentes. Contendo traços de géneros literários diversos, nelas sobressaem as figuras do cavaleiro perfeito, o cavaleiro tornado pastor e o cavaleiro-cortesão. A transição de um para outro evoca a noção de decadência do amor e, por analogia, do próprio mundo, metaforizado no espaço do vale, que de lugar mítico povoado de cavaleiros e donzelas se converteu em lugar deserto e selvático.

Quanto maior a proximidade com o presente, mais difícil é o amor de consumir. A maior perfeição do tempo passado acorda-se com a noção de completude do andrógino, género humano primordial, cuja narrativa tem um eco bíblico na criação de Adão e Eva (Génese, 1: 27). Fica, com efeito, a sugestão de que a propensão para amar espelha o desejo humano de regresso a essa suposta plenitude inicial.

Misto de desejo e de piedade, o amor é uma força incontável que, utilizando a linguagem de Fílon nos *Diálogos de Amor*, «é contra toda a razão e obrigação» (Hebreu, 2000: 60). Tendo em conta a proposta de que a *MM* é um romance cuja temática central incide sobre a exploração dos efeitos do amor humano, é interessante constatar que a obra do filósofo português contemporâneo de Bernardim, que, entre outros pontos de contacto com a novela deste tem o facto de ter ficado incompleta, anuncia um quarto diálogo, inexistente, portanto, que se esperaria versar precisamente sobre os *efeitos do amor humano*. A novela sentimental, misto de tratado e de ficção, é o género ideal para levar a cabo a encenação e exemplificação desses efeitos.

BIBLIOGRAFIA DAS OBRAS CITADAS

Obras de Bernardim Ribeiro:

Menina e Moça. Edição, comentários e apresentação crítica de Teresa Amado. Edições Duarte Reis, Lisboa: 2002.

História de Menina e Moça, Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554. Estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2002.

Obras Completas, Volume I – Menina e Moça. Prefácios e Notas de Aquilino Ribeiro e M. Marques Braga. Sá da Costa, Lisboa: 1982.

Obras clássicas, medievais e renascentistas:

AL-MUQADDASI, Izzidin, *Los secretos de los pájaros y las flores*, Editorial Sufi, Madrid: 2008.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. IN-CM, Lisboa: 1990.

_____, *Da Alma (De Anima)*. Introdução, tradução e notas por Carlos Humberto Gomes. Edições 70, Lisboa: 2001.

_____, *Ética a Nicómaco*. Tradução do Grego e Notas de António de Castro Caeiro. Quetzal, Lisboa: 2006.

BÍBLIA SAGRADA, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), Lisboa: 1976.

BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in www.intratext.com/IXT/ITA1106/_HTM (28-03-2009).

_____, *Decameron*, Vol 1. Tradução e Prefácio de Urbano Tavares Rodrigues. Relógio de Água, Lisboa: 2006.

CAMÕES, Luís Vaz de, *Lírica Completa II e III*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. IN-CM, Lisboa: 1980/2002.

Cancioneiro Geral de Garcia Resende, Vol. I e II. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, IN-CM, Lisboa: Vol. I e II (1990), Vol. IV (1993).

Cancioneiro Musical d'Elvas. Transcrição e estudo de Manuel Morais, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1992.

CAPELLÁN, Andrés el, *Libro del amor cortés*. Introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián. Alianza Editorial, Madrid: 2006.

CASTIGLIONE, Baldassare, *El cortesano*. Prólogo de Ángel Crespo, Traducción de Juan Boscán. Alianza Editorial, Madrid: 2007.

CAVALCANTI, Guido, *Rime*. A cura di Letterio Cassata. Donzelli Editore, Roma: 1995.

CHAUCEER, Geoffrey, *The Canterbury Tales*. Translated into modern English by Nevill Coghill. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, first published 1951.

DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova/La Vida Nueva*. Prólogo de Carlos Alvar. Traducción y notas de Julio Martínez Mesanza. Ediciones Siruela, Madrid: 1985.

FICINO, Marsilio, *De Amore, Comentario a «El Banquete» de Platón*. Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Tecnos, Madrid: 1986.

FLORES, Juan de, *Grimalte y Gradisa*. Edición crítica, introducción y notas de Carmen Parrilla García. Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela: 1988.

HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*. Tradução de Giacinto Manuppella a partir da edição original (1535, póstuma). INIC, Lisboa: 2000.

LLULL, Ramon, *Libro de Amigo y Amado*. Introducción de Lola Badia, traducción y notas de Martín de Riquer. Planeta, Barcelona: 1985.

MANRIQUE, Jorge, *Poesía*. Edición de Francisco Troya Márquez. Casals, Madrid: 2004.

MIRANDA, Francisco de Sá de, *Obras Completas*, Vol. II. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. Sá da Costa, Lisboa: 2003.

NUNES, José Joaquim, *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa: 1972.

OVÍDIO, *Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Cotovia, Lisboa: 2006.

_____, *Arte de Amar, Remedios de Amor*, Introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo. Alianza Editorial, Madrid: 2000.

PADRÓN, Juan Rodríguez del, *Siervo Libre de Amor*. Edición, introducción y notas de Antonio Prieto. Castalia, Madrid: 1986.

PETRARCA, Francesco, *As Rimas de Petrarca*. Tradução de Vasco Graça Moura, Bertrand, Lisboa: 2003.

PLATÃO, *O Banquete*. Tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Edições 70, Lisboa: 2001.

_____, *Fedro*. Introdução, tradução do grego e notas de Jorge Ribeiro Ferreira. Edições 70, Lisboa: 1997.

PORTUGAL, Condestável D. Pedro de, *Satira de infelice e felice vida*, in *Obras Completas do Condestável de Portugal*. Ed. Luís Alberto Adão da Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 1975.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*, Vol. I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Catedra, Madrid: 2004.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin, Catedra. Madrid: 2005.

SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia/L'Arcadie*. Édition critique par Francesco Erspamer, introduction, traduction, notes et tables par Gérard Marino, préface de Yves Bonnefoy. Les Belles Lettres, Paris: 2004.

SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de Amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova Catedra, Madrid: 2005.

SÉNECA, *Fedra*. Introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa, versão do latim de Ana Alexandra Alves de Sousa e de Carla Soares. Edições 70, Lisboa: 2003.

_____, *Da vida feliz*, EPICURO, *Carta sobre a felicidade*. Tradução, Introdução e Notas de João Forte. Relógio de Água, Lisboa: 2008.

SÉNÈQUE, *De la providence, De la constance du sage, De la tranquillité de l'âme, Du loisir*. Traduction et présentation par Pierre Miscevic. GF Flammarion, Manhecourt: 2003.

TROYES, Chrétien de, *Romans*, suivis des *Chansons*, avec, en appendice, *Philomena*. La Pochothèque, Paris: 1994.

USQUE, Samuel, *Consolaçam às Tribulaçoens de Israel* (vols. I, II e III). Revisão e prefácio de Mendes dos Remédios. França Amado – Editor, Coimbra: 1906.

Estudos sobre Bernardim Ribeiro:

AMADO, Teresa, «Apresentação Crítica» in *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, Edições Duarte Reis, Lisboa: 2002, pp. 9-50.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, «A estrutura retórica da *Menina e Moça*», in *Biblos, Revista da Faculdade de Letras, 1ª parte da Miscelânea em Honra do Doutor Américo da Costa Ramalho, Vol. LXVII*, Coimbra: 1991, pp. 239-262.

BONI, Guia, «*Menina e moça*: una cantiga d'amigo», in *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]* / Coord. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Vol. I (*La penna di venere: scritture dell'ammore nelle culture iberiche*), 2002: Firenze, pp. 459-466.

CASTELEIRO, João Malaca, «A Influência da *Fiammetta* de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», in *Separata da Revista 'Ocidente' – Volume LXXIV*, Lisboa: 1968, pp. 145-168.

FRANCO, José Cândido, *O essencial sobre Bernardim Ribeiro*, IN-CM, Lisboa: 2007.

GIL, Fernando, «Modos de amor ausente», in *Viagens do Olhar, Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Fernando Gil e Helder Macedo, Campo das Letras, Porto: 1998, pp. 271-316.

MACEDO, Helder, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Guimarães Editores, Lisboa: 1999.

_____, «Introdução» in *Menina e Moça ou Saudades*, Dom Quixote, Lisboa: 1999, pp. 9-74.

MARTINS, José Vitorino de Pina, «Bernardim Ribeiro – O Homem e a Obra», in *História de Menina e Moça, Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: 2002, pp. 17-340.

MENESES, Paulo, *Menina e Moça de Bernardim Ribeiro: os mecanismos (dissimulados) da narração*, Angelus Novus, Coimbra: 1998.

NEVES, Maria Leonor Urbano Curado, *Transformação e Hibridismo Genéricos na Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: 1996.

_____, «A função do feminino no universo onírico da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», in *Medioevo y Literatura*, III, Granada: 1995, pp. 463-471.

OSÓRIO, Jorge Alves, «Hũa tam nova maneira de sentimento», in *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires e Maria Vitalina Leal de Matos*. Organização de Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa: 2007, pp. 459-480.

_____, «Silêncios em *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro» in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº1, Porto: 2004, pp. 351-376.

RICCIARDELLI, Michael, «Relazione tra *Menina e moça* di B. Ribeiro e l'*Arcadia* di J. Sannazaro», in *Italica*, Vol. 42, No. 4, American Association of Teachers of Italian, 1965, pp. 371-379, <http://www.jstor.org/stable/477522>, (27/11/2008).

SALGADO JÚNIOR, António, *A Menina e Moça e o romance sentimental no Renascimento*, Gráfica Aveirense, Aveiro: 1940.

Outros estudos:

ARENDT, Hannah, *Le concept d'amour chez Augustin*. Traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup, Rivages poche. Paris: 1999.

BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Gredos, Madrid: 1983.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, «Introducción», in *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo Catedra, Madrid: 2004, pp. 17-206.

CASTRO, Aníbal Pinto de, «Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo», in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, Nº 1, Porto: 2004, pp. 65-95.

CÁTEDRA, Pedro, *Amor y Pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca: 1989.

_____, *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*. Selección, coordinación y envío de Pedro M. Cátedra. Edición de Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Miguel Valero. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid: 2001.

CHAS AGUIÓN, Antonio, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Toxosoutos, Coruña: 2000

CORTIJO-OCAÑA, Antonio, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Tamesis, London: 2001.

COULIANO, Ioan Peter, *Éros et Magie a la Renaissance – 1484*. Avec une préface de Mircea Eliade. Flammarion, Paris: 1984.

FERREIRA, Isabel Sabido, *No silêncio das palavras (Mulheres nos Livros de Linhagens)*. Tese de mestrado policopiada. Lisboa: Faculdade de Letras, 1995.

GREEN, Arthur, «*Schekhiná*, a Virgem Maria e o *Cântico dos Cânticos*: Reflexões sobre um Símbolo Cabalístico no seu Contexto Histórico», in *Cabala, Cabalismo e Cabalistas*, (org.) Moshe Idel, Yom Tov Assis, Leonardo Senkman, Cyril Aslanov e J. Guinsburg. Centro Internacional para o Ensino Universitário da Civilização Judaica da Universidade Hebraica de Jerusalém/ Perspectiva, São Paulo: 2008.

KLIBLANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía, Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza Editorial, Madrid: 1991.

LOWERES, John Livingstone, «The Loveres Maladye of Hereos», *Modern Philology*, Vol. 11, No. 4, The University of Chicago Press, 1914, pp. 491-546, <http://www.jstor.org/stable/432843>, (30/03/2009).

PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Estampa, Lisboa: 1995.

PRIETO, Antonio, «Introducción», in *Siervo Libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, Castalia, Madrid: 1986, pp. 7-55.

RODADO RUIZ, Ana M., «*Tristura conmigo va*»: *Fundamentos de Amor Cortés*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 2000.

RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, «Introducción», in *Libro del amor cortés* de Andrés Capellán, Alianza Editorial, Madrid: 2006, pp. 7-19.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, «Introducción» y Notas, in *Cárcel de Amor. Arnalte y Lucenda. Sermón* de Diego de San Pedro, Catedra, Madrid: 2005.

SERÉS, Guillermo, *La Transformación de los Amantes, Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona: 1996.

SEVERIN, Dorothy S., «Introducción» y Notas, in *La Celestina* de Fernando de Rojas, Catedra, Madrid: 2005.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «As canções da melancolia: aspectos do maneirismo de Camões», in *Camões: Labirintos e fascínios*, Cotovia, Lisboa: 1994.

STEENBERGHEN, F. Van, *O Tomismo*, Gradiva, Lisboa: 1990.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, GUIJARRO, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados, La novela española en el Siglo de Oro*, Eneida, Cáceres: 2007.

TORREL, Jean-Pierre, *Santo Tomás de Aquino, Mestre Espiritual*, Edições Loyola, São Paulo: 2008.

WHINNOM, Keith, «Introducción Crítica», in *Obras Completas, II, Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, Castalia, Madrid: 1985, pp. 7-66.

Dicionários:

HOLANDA, Aurélio Buarque de Ferreira, *Aurélio, Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1999.
